IMÁGENES
GUARANÍ-JESUÍTICAS

PARAGUAY
ARGENTINA
BRASIL

Bozidar Darko Sustersic
Fotografías del autor y colaboraciones

Con el patrocinio cultural de la
Entidad Binacional Yacyreta





SOLO A TRAVÉS DEL ARTE
SE CONOCE PLENAMENTE UNA CULTURA

"Las grandes naciones escriben sus autobiografías en tres manuscritos: el libro de sus hechos, el libro de sus palabras y el libro de su arte. No se puede entender ninguno de esos libros sin leer los otros dos, pero de los tres el único fidedigno es el último."

J. Ruskin

Introducción
al arte guaraní-jesuítico y a sus estilos

- El libro "Imágenes Guaraní-Jesuíticas" trata de la cultura de los treinta pueblos misioneros, de los talleres de sus escultores, y principalmente de los estilos de las imágenes talladas en los mismos.
- Las obras presentadas no solo ilustran las páginas del libro que acompañan sino que constituyen ellas mismas el objeto más valioso producido por aquella civilización. Los estilos constituyen la gramática que hace inteligible la estructura del lenguaje expresivo de esas obras.
- El libro desarrolla el sorprendente y complejo tema del nacimiento y la historia de los estilos autóctonos misioneros. Esa historia se desarrolla en los 6 capítulos de la Primera Parte del libro, ilustrados en imágenes digitales de esta presentación de 424 diapositivas y de su Apéndice Documental de 80 diapositivas.
- Las imágenes exhibidas no son un inventario, ni un catálogo razonado, sino un ensayo de Historia del Arte con una selección de las obras sobrevivientes más significativas.
- La metodología elegida, por lo tanto, será la de Historia del Arte. Si no otorgamos mayor espacio en nuestros análisis a las metodologías de otras disciplinas no es por no considerarlas importantes y valiosas, sino para acotar mejor el campo de las búsquedas de nuestra propia temática y metodología de Historia del Arte.
- Por tratarse de una materia nueva, diferente de las Historias del Arte tradicionales, europeas, es indispensable el mayor rigor, especialización e idoneidad en el manejo del instrumental metodológico disponible. El reconocimiento de cada estilo y el seguimiento sensible de sus mínimas variaciones, serán las bases de una nueva Historia del Arte guaraní misionero que constituye el objeto y meta de nuestra investigación.

Introducción a los estilos guaraníes
y a sus componentes étnicos y culturales

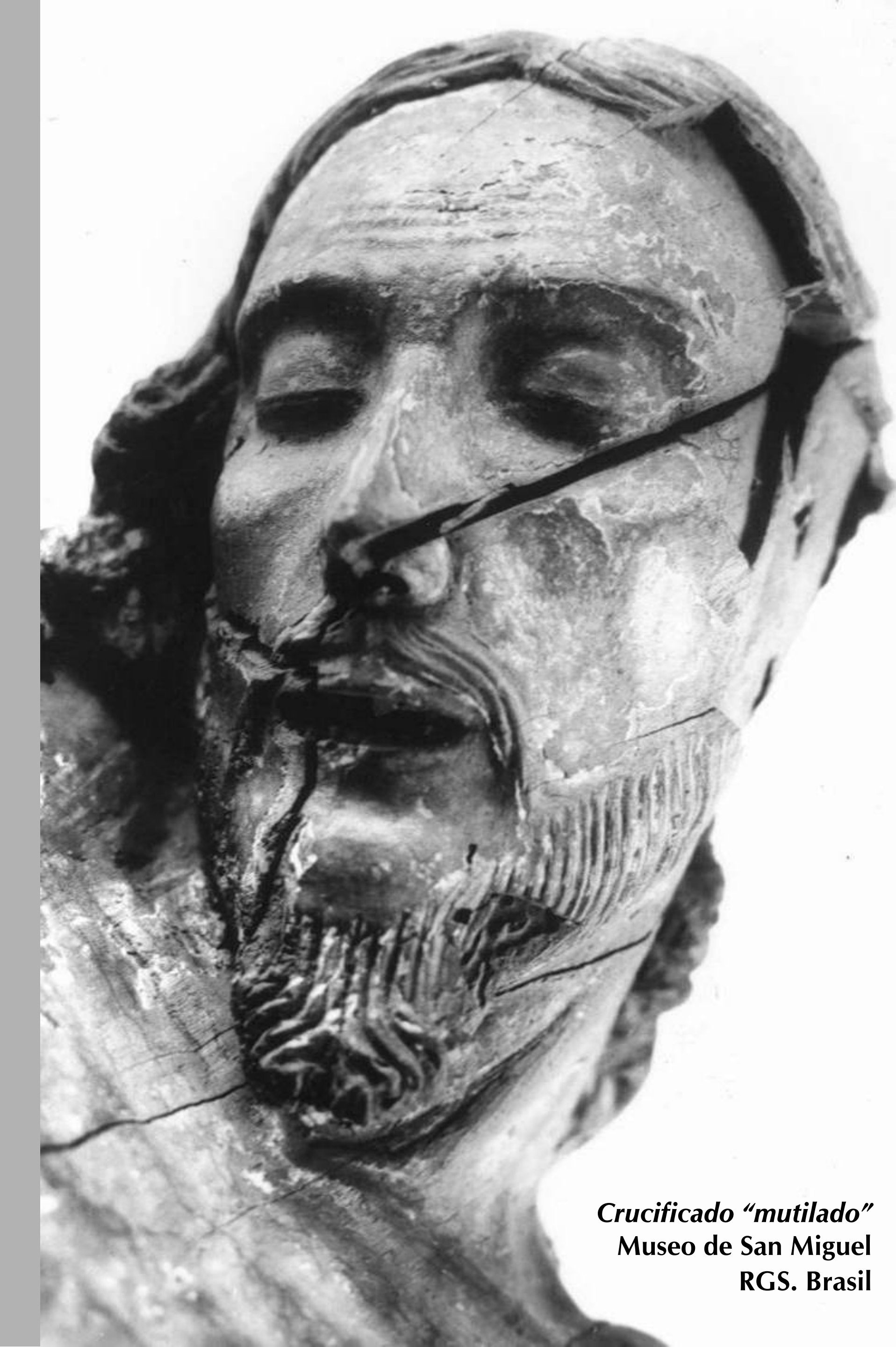
1. Las imágenes – obras de arte – que presentamos fueron confeccionadas en las misiones guaraníes de la antigua Provincia Jesuítica del Paraguay y se guardan hoy en los museos, iglesias y colecciones del territorio rioplatense y en otras colecciones dispersas por el mundo.

2. Esas imágenes guardan verdaderos archivos de información, hasta ahora poco consultados y a veces, casi secretos, que permiten reconstruir el surgimiento, desarrollo y culminación de aquella cultura guaraní-jesuítica.

3. No nos detendremos, solamente en inventariar esas imágenes, sino que intentaremos descubrir los aspectos esenciales de sus mensajes: la sensibilidad étnica de sus autores y la vida histórica y cultural de la sociedad en la que ellas surgieron y se desarrollaron.

4. Esa vida se manifiesta a través de las corrientes culturales de los talleres de los pueblos misioneros que relacionan esas obras entre si descubriendo semejanzas y redes de asociaciones llamadas estilos.

5. El nacimiento y la evolución de los estilos constituye el índice más fidedigno del desarrollo de una cultura, permitiendo conocer tanto sus constantes étnicas, como las variables culturales e históricas de las etapas de sus producciones artísticas.



Crucificado "mutilado"
Museo de San Miguel
RGS. Brasil

6. Los componentes estables, invariables de la sensibilidad guaraní son: el énfasis en la volumetría y el sentido rítmico del diseño de las superficies además el gusto por la simetría y la frontalidad.

7. Los componentes cambiantes, culturales, son los diferentes estilos históricos: 1º de las *estatuas horcones* con *cabezas y manos ensambladas*, 2º de *túnicas ahuecadas* y 3º de *pliegues aplanados*. Ellos surgen de la creatividad y evolución de los talleres misioneros. Su conocimiento permite superar el caos y ordenar las obras en series tipológicas históricas evolutivas.

8. Esos tres estilos guaraníes, que a fines del XVII se unificaron, son pruebas de la vitalidad y pujanza de la cultura guaraní-jesuítica de las misiones. El arribo del arte barroco europeo, a fines del siglo XVII, lejos de ahogar esa floreciente vida y creatividad, la reforzó con nuevas alternativas técnicas y estéticas y con una nueva conciencia de su propia identidad.

9. Sin un exhaustivo conocimiento de los estilos autóctonos del siglo XVII es imposible diferenciarlos de los aportes barrocos, cuando ellos son incorporados al arte guaraní. Pero esta incorporación no persigue una belleza barroca sino una belleza mágica, *chamánica*, que es la búsqueda permanente de la estética guaraní. Los elementos barrocos incorporados se "contaminan" también de esa función *chamánica*. Sucede como con el tejido *ao po´i* guaraní, que "recibe al bordado hispano y lo asume como si fuera suyo"* de modo que hoy no se concibe el uno sin el otro.

10. Dicha síntesis barroco-guaraní lejos de constituir una estética del oprimido, se afirma, sobre todo en los frisos de Trinidad, como la estética triunfante de un pueblo que no se sentía en inferioridad de condiciones ante el hombre blanco. El conocimiento de esa experiencia social y cultural de tan altos logros significa una valiosa revelación y un patrimonio inapreciable para la posteridad.

* Lía Colombino. Muestra de *ao po´i*. 2010. Sala Josefina Plá. Museo del Barro. Asunción.



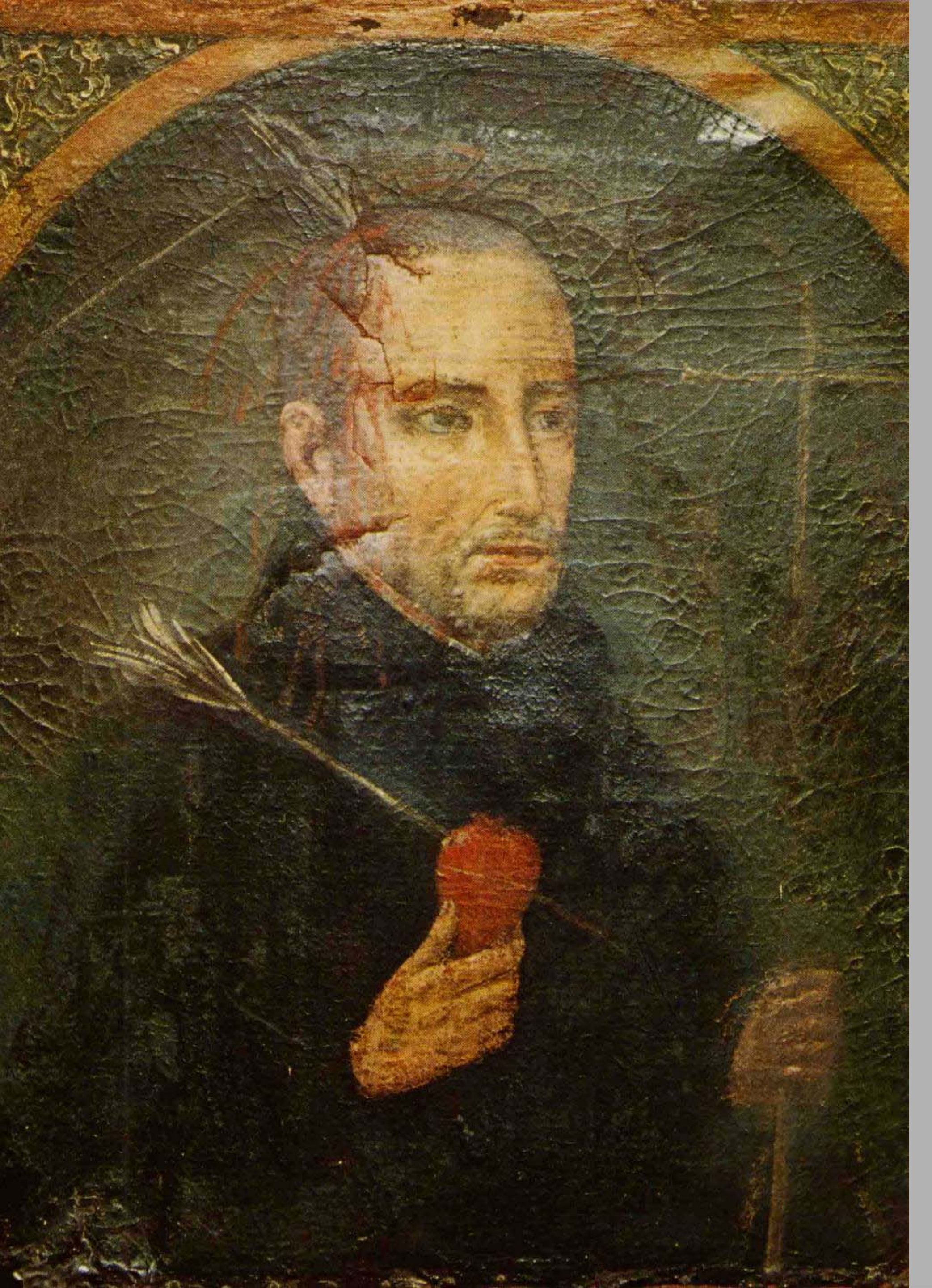
Santa Verónica **de la fachada de Concepción. Museo Enrique Udaondo. Luján. Argentina.**

Capítulo 1
IMÁGENES CONQUISTADORAS



Un nuevo arte para escenarios diferentes: los claros de las selvas, la luz de las hogueras y en ocasiones ... las palmas del martirio

Ruinas de Loreto
Misiones. Argentina



RECORRÍAN LA SELVA ARMADOS DE CRUCES E IMÁGENES CONQUISTADORAS (1610-1640)

Retrato antiguo de Roque González de Santa Cruz, un jesuita asunceño que fundó y ayudó a establecer más de media docena de reducciones. Perdió su vida en el intento de fundar la reducción de Caaró. Siempre llevaba consigo una pintura de María. La iconografía del misionero, declarado mártir y santo, se caracteriza por un corazón atravesado por una flecha y una pintura de la Inmaculada Concepción, llamada por él: *“La Conquistadora”*.

Esta iconografía revive el misterioso impacto de una imagen pintada, exhibida hace 400 años por el misionero a los habitantes de las selvas, que también se pintaban, el cuerpo y la cara.

Aunque nunca sabremos qué sucedió realmente con las imágenes en esos primeros encuentros, este capítulo inicial y en alguna medida, todo el libro, están destinados a investigar la misteriosa atracción por las imágenes de la nación guaraní.

San Roque González de Santa Cruz. En su mano el corazón, conservado en la actual Capilla de los Mártires de Asunción, Colegio Cristo Rey.
Óleo sobre tela, autor desconocido.
Foto del libro de Paul Frings y Josef Übelmesser: *Paracuaria*. Grünewald. Mainz, 1982.



EL PADRE RUIZ DE MONTOYA EN LA FUNDACIÓN DE LOS SIETE ARCÁNGELES DE TAYAOBA

Las imágenes que podrían ilustrar este capítulo heroico fueron casi todas destruidas. Presentamos un intento de reconstrucción de las mismas. 1610-1640.

***Los Siete Arcángeles*. Grabado de Hyeronimus Wierix que probablemente fue el modelo de Luis Berger para su cuadro de los Siete Arcángeles con el que entró el Padre Antonio al pueblo de los Tayaobas. La pintura, hoy perdida, seguramente fue destruida por los "bandeirantes" cuando en sus invasiones incendiaron aquel pueblo.**



UNA TEMPRANA PINTURA DE AUTOR GUARANÍ (1618)

Retrato de la Virgen pintado en Nuestra Sra. de la Encarnación de Itapúa, cuando esta reducción se hallaba aun en la orilla sur del Paraná. Se trata del caso único en el arte de las misiones de una pintura firmada y fechada. La inscripción original sobre el dorso de la tela dice:

"M. Habiyú fecit. Itapúa 1618"

La fotografía infrarroja permitió descubrir un boceto que subyace a la pintura definitiva. También permitió identificar y separar la mano europea del maestro, Luis Berger y la mano guaraní de la pintura final. Lo cual posibilita analizar los cambios entre los dos estadios de la obra: el boceto preparatorio y la pintura definitiva. Además de acentuar la planimetría, el pintor guaraní enfatizó la mirada aumentando la abertura y el tamaño de los ojos.

Se trata de una característica, o casi sello que definirá al arte misionero-guaraní desde esta primera obra hasta la última surgida de un pincel o gubia suyos: es la búsqueda de una comunicación casi hipnótica de la mirada de la figura con el espectador.

***Virgen de Habiyú*. Pintura sobre tela. 20,2 cm. x 24 cm. Museo Enrique Udaondo. Luján, Argentina.**



La fotografía Infrarroja de la *'Virgen de Habiyú'*

La inscripción *"M. Habiyú fecit, Itapúa 1618"* fue muy cuestionada por los expertos, entre ellos también por Josefina Plá y el Prof. Héctor Schenone. La primera proponía la lectura del año como 1718. La caligrafía no era originaria, sino del siglo XIX. Las inundaciones del Museo de Luján, donde la obra se humedeció hasta la zona de las mejillas, exigieron una profunda restauración. Fue retirada la madera que cubría el dorso de la pintura, lo que permitió acceder a la tela con otra inscripción de parecido tenor pero de caligrafía más antigua, del siglo XVII. Esta fue la primera sorpresa de la restauración.

La segunda fue el descubrimiento por la fotografía infrarroja del bosquejo original preparatorio de la pintura y proveniente, sin duda alguna, de mano europea. De acuerdo a la fecha y el lugar su autor solo pudo ser el Hno. flamenco Luis Berger. Los análisis químicos confirmaron que los pigmentos provenían de Flandes del S. XVII. También el estilo leonardesco del diseño confirma esa época de un tardío Renacimiento y Manierismo de fines del XVI e inicios del XVII. Es el estilo de la formación recibida por el Hno. Berger en su país natal de los "romanistas" del Flandes de entonces.



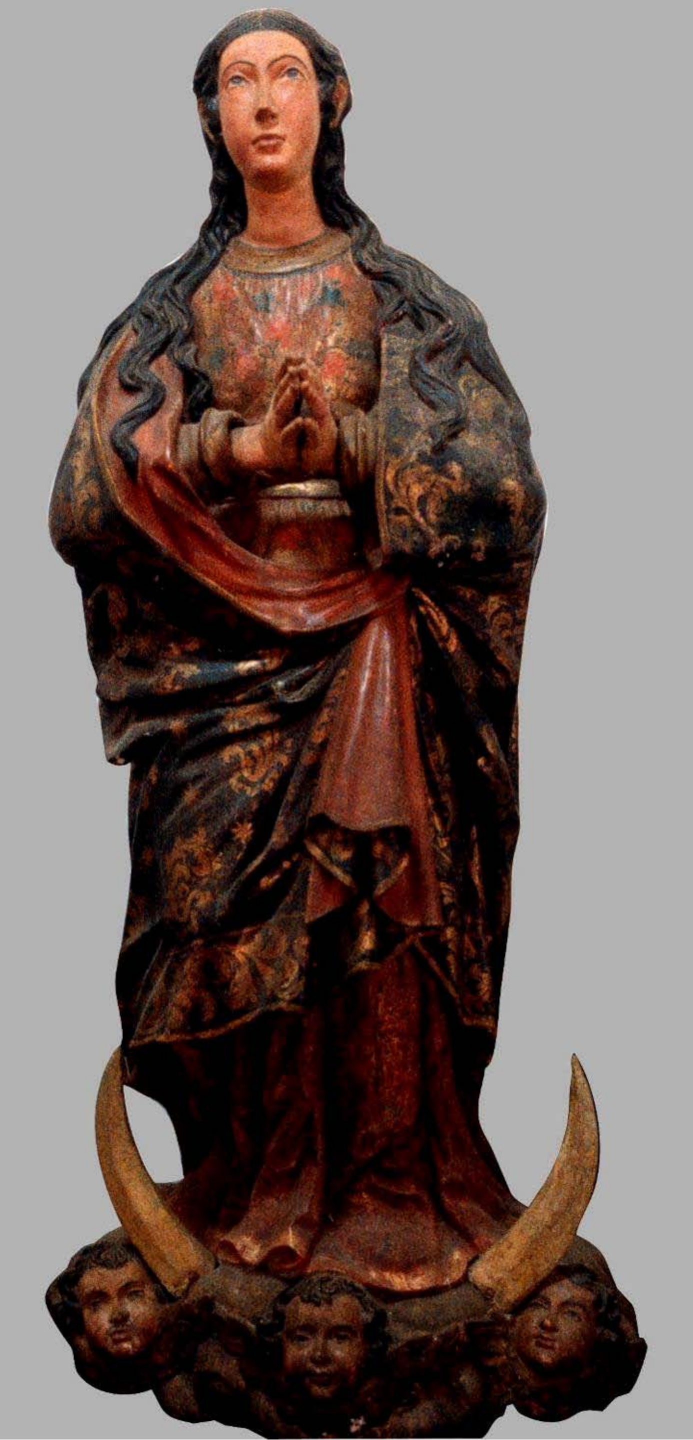
LA ÚNICA PINTURA SOBREVIVIENTE DEL HNO. LUIS BERGER (1634)

Se venera desde 1634 en el Colegio de la Compañía de Santa Fe, paso obligado de los viajeros de las Misiones y de Asunción hacia Córdoba o Buenos Aires. Recibió el nombre "de los milagros" por las lágrimas que derramó en ocasión del martirio del Padre Pedro de Espinosa, y por las numerosas curaciones que desde entonces se le atribuyen.

La pintura define las formas de la figura y los pliegues de su túnica y manto en base a contornos lineales y planos cromáticos simples, rechazando el realismo de las luces y sombras y esfumados característicos del arte manierista y barroco de aquella época, de las primeras décadas del siglo XVII.

A partir de la pintura de *Ntra. Sra. de los Milagros* podemos elaborar algunas hipótesis más firmes de cómo eran los demás cuadros de Luis Berger. Probablemente *Ntra. Sra. de los Milagros*, destinada a un colegio de Santa Fe, tenía un aspecto más europeo y menos elemental y "bárbaro" que las imágenes conquistadoras. Podemos también suponer que los ojos de las figuras pintadas para las reducciones guaraníes miraban al frente, al espectador, como la Virgen de Habiyú. Se trata siempre de suposiciones pues, lamentablemente, fuera de estas dos imágenes presentadas no ha sobrevivido ninguna obra más de Luis Berger.

Nuestra Señora de los Milagros.
Luis Berger. 1634. Santa Fe. Argentina.



LA *INMACULADA* DE LUIS BERGER

El TRASLADO DE UNA PINTURA A UNA IMAGEN DE BULTO PARA EL RETABLO DE SAN IGNACIO GUAZÚ (1700?)

Escultura que pudo haber sido tallada por un artista guaraní, según el modelo de Luis Berger. El escultor se aparta del modelo al girar la figura hacia el frente, sobre todo su rostro y sus manos en oración, para lograr una comunicación mejor con el espectador. También los querubines de la peana son corregidos y en la escultura miran al frente. Por todas esas características creemos que su autor fue un artista guaraní.

De todos los escultores que trabajaron en ese pueblo, de San Ignacio Guazú, el que muestra un estilo muy cercano a esta *Inmaculada*, del retablo central, es el discípulo de Brasanelli que esculpió las imágenes de los santos jesuitas de dicho retablo. Esas imágenes siguieron los modelos proporcionados por Brasanelli y sus copias en escala mayor se confunden con las obras del maestro. Lamentablemente sus obras fueron las que más sufrieron con la restauración del 2000, además esta *Inmaculada* fue de las imágenes más repintadas.

***Inmaculada Concepción*.**
Maestro del retablo de San Ignacio Guazú.
Madera policromada.
Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.
Fotografía del año 1992.

Síntesis del primer capítulo del arte misionero guaraní

Con la Virgen de los Milagros de Luis Berger y el retrato de María del discípulo Habiyú, y otras obras hoy desaparecidas, se inicia la epopeya de los *santo apohára* guaraníes. Ella consistirá en una larga búsqueda, a través de las imágenes, de un acercamiento a los seres espirituales que, según la fe predicada por los misioneros, presiden la vida y la marcha del universo. Ellos son: TUPÃ - ÑANDE RU - NUESTRO PADRE CREADOR, SU HIJO, JESUCRISTO ÑANDEJARA - NUESTRO SEÑOR - EL SALVADOR, SU MADRE MARÍA Y LA CORTE CELESTIAL DE ÁNGELES , MÁRTIRES Y SANTOS.

Con el retrato de María de Habiyú, cuyos ojos son el verdadero tema de la obra y la Virgen de Berger, convertida en imagen de bulto, ya totalmente frontal, se define, desde el inicio, la orientación de todas las búsquedas: la comunión del orante en la mirada y la frontalidad con las imágenes sagradas. ¡Los diferentes estilos creados por los *santo apohára* tienen por finalidad desarrollar esa comunión y cercanía a través de dichos recursos: la frontalidad y las miradas!

La reforma emprendida por Luis de la Roca y el Hermano Brasanelli, intentó desde el estilo barroco apartarlo de esa búsqueda esencial. Los nuevos santos se inclinarían y girarían sobre sus ejes y dirigirían sus ojos hacia lo alto o a los lados, pero nunca hacia el orante guaraní.

Para el *santo apohára* la meta del arte era garantizar, sobre todo a través de la mirada, lo que Martín Buber definiría como la relación "*yo-tu*", con su familia, y con los seres celestiales ya integrados de un modo afectivo a ella. El estilo barroco, por el contrario, se convirtió, de hecho, en la tentación "*yo-ello*" que tendía a "eclipsar" a la relación originaria "*yo-tu*" del guaraní con lo sagrado. La Historia del Arte misionero será así la historia de una afirmación (siglo XVII); la irrupción de la tentación barroca, la síntesis y la superación de la misma en el retorno y la fidelidad a la tradición durante el siglo XVIII (Las imágenes de la fachada Concepción, Argentina y los frisos de Trinidad, Paraguay, serán las dos afirmaciones máximas de esa tradición en el siglo XVIII).

Capítulo 2

LAS IMÁGENES FUNDADORAS Y PATRONAS DE LOS PUEBLOS

LA PRESENCIA DE LAS IMÁGENES EN LAS FUNDACIONES Y ARRAIGO DE LOS “PUEBLOS" Y EL NACIMIENTO DE LOS TRES ESTILOS MISIONEROS DEL SIGLO XVII



Las misiones jesuíticas en Sudamérica

Las misiones rodeaban a las selvas del Amazonas. Los misioneros penetraban en ellas a partir de los *Colegios* afirmados en las poblaciones de blancos. El hábitat selvático determinó la naturaleza de los sistemas de vida de los nuevos pueblos fundados por los misioneros y los indígenas Las culturas resultantes de esa síntesis americano-europea estuvieron signadas por la naturaleza de selva y bosque de ese hábitat milenario al que se adaptaron los misioneros.

Las artes de la imaginería, la arquitectura, así como la economía que permitió la supervivencia de esas misiones, se adaptaron a esas culturas autóctonas y supieron sacar provecho de esa naturaleza agreste y al mismo tiempo generosa, que caracteriza y se desarrolla en las cuencas del Amazonas, Orinoco y Río de la Plata.



Las misiones jesuíticas de guaraníes

Los treinta pueblos definitivos de las misiones guaraní jesuíticas del siglo XVIII de la Provincia Paraquaria.

Son 8 pueblos en el actual Paraguay, 15 se hallaban en la mesopotamia argentina y 7 en el actual Brasil.

Sobre el Río Uruguay, al norte de San Javier, está señalado el lugar de la batalla de Mbororé, donde fueron derrotados definitivamente los bandeirantes paulistas por las milicias de los pueblos misioneros.



MBORORÉ 1641

Una vista del río Uruguay en el recodo donde se cree que apareció la flota paulista con las banderas desplegadas en toda su formación. Allí les salió al encuentro la pequeña flotilla de balsas misioneras, impulsadas por la caudalosa corriente del arroyo Mbororé. Sólo el nutrido y bien dirigido fuego de las balsas artilladas con cañones de madera, del Hno. Torres pudo detener a los invasores. Ya en tierra, los guaraníes, bien armados y en igualdad de condiciones superaron a los portugueses. Pocos volvieron a San Pablo para llevar la noticia de la derrota. (Ver Capítulo 2)

ESTATUAS HORCONES

de invención guaraní, a partir de los cilindros de los árboles, que fueron canoas, cañones y también imágenes de santos

El estilo general de las *estatuas horcones* experimentó un desarrollo en tres etapas y una misma búsqueda: la comunicación con el espectador mediante la frontalidad. Las localidades señalan los pueblos donde se encuentran actualmente ejemplares de esas imágenes.

Primera referencia a escultores guaraníes

El retablo del P. Vicente Badía, Santa María del Iguazú (Argentina) - 1625

Estilo de *cabezas ensambladas* (Casa de la Independencia, Asunción; Santiago, Paraguay) ¿1630-1670?

Estatuas horcones* cilíndricas con cabeza y manos *ensambladas

Estilo de *túnicas ahuecadas* (San Ignacio Guazú, Paraguay)

1670-1685?

***Estatuas horcones* de talla completa y de *túnicas ahuecadas* en las piernas**

Estilo de *pliegues aplanados* (Santa María de Fe, Paraguay)

1680-1768 que se prolongó en las imágenes domésticas hasta 1900?

El estilo de *estatuas horcones* de *pliegues aplanados* se extendió a la imaginería franciscana y posteriormente al arte popular y a las imágenes domésticas



Primer Estilo

1625 Santa María del Iguazú

***Estatuas horcones* cilíndricas**
con cabeza y manos *ensambladas*

"*[...] *el P. Vicente Badia a emprendido hacer por su mano un famoso retablo que tiene començado con sus columnas, i vultos de relieve con mucho ingenio y curiosidad* [...] *que aunque el P. Vicente nunca aprendio este oficio su buen ingenio, i afecto* [...] *le han hecho traçar lo que un muy buen artífice hiciera arto en alcanzar, i quatro Indios que ayudan al Padre en esta obra, están ia tan diestros, que se admiran los Padres de verlos."

Carta del Padre Claudio Ruyer, desde Santa María del Iguazú, incluida en la carta anua de 1626-1627 de Nicolás Mastrilli Durán. Tesis doctoral de María Cristina Serventi. Facultad de Filosofía y Letras. UBA. 2008.

***Rey Mago*. Talla en madera, policromía perdida.**
Casa de la Independencia. Asunción. Paraguay.

“Los artistas primitivos casi nunca copian”

“los artistas primitivos casi nunca copian [...] La obra se proyecta en la mente del autor antes de que éste le de principio y viene a ser la ejecución directa de la imagen mental.”

Franz Boas









a, b, c, d. ***Rey Mago***. Mediados del siglo XVII. Casa de la Independencia. Asunción, Paraguay. No se encontró ni se encontrará el modelo de este *Rey Mago* ni de las demás *estatuas horcones* misioneras porque ellas son creaciones guaraníes. Son las imágenes que caracterizan una época de traslados y migraciones en la cual era importante poder llevar la cabeza y manos para tallar otro cuerpo en su nuevo destino. Estas imágenes se extendieron por todas las misiones y no fueron erradicadas totalmente por la reforma barroca ya que Arsenio Isabelle encontró muchas, en San Borja, Brasil, aún en el período postjesuítico. Él las llamo “estatuas de cabezas movibles” pues creyó, como muchos, que su movilidad era instrumentada por los jesuitas para impresionar a los indios. La investigación posterior descartó esa posibilidad ya que en ninguna imagen se encontró comunicación entre el hueco del pivote de la cabeza con el ahuecamiento del dorso, que caracterizaba a las imágenes misioneras por motivos de aligeramiento de peso y estabilidad de la madera.

ESTATUAS HORCONES CON *CABEZAS ENSAMBLADAS* DE SANTIAGO







***San Ignacio de Loyola*. Segunda mitad del siglo XVII. Museo Santiago. Departamento de Misiones. Paraguay.**

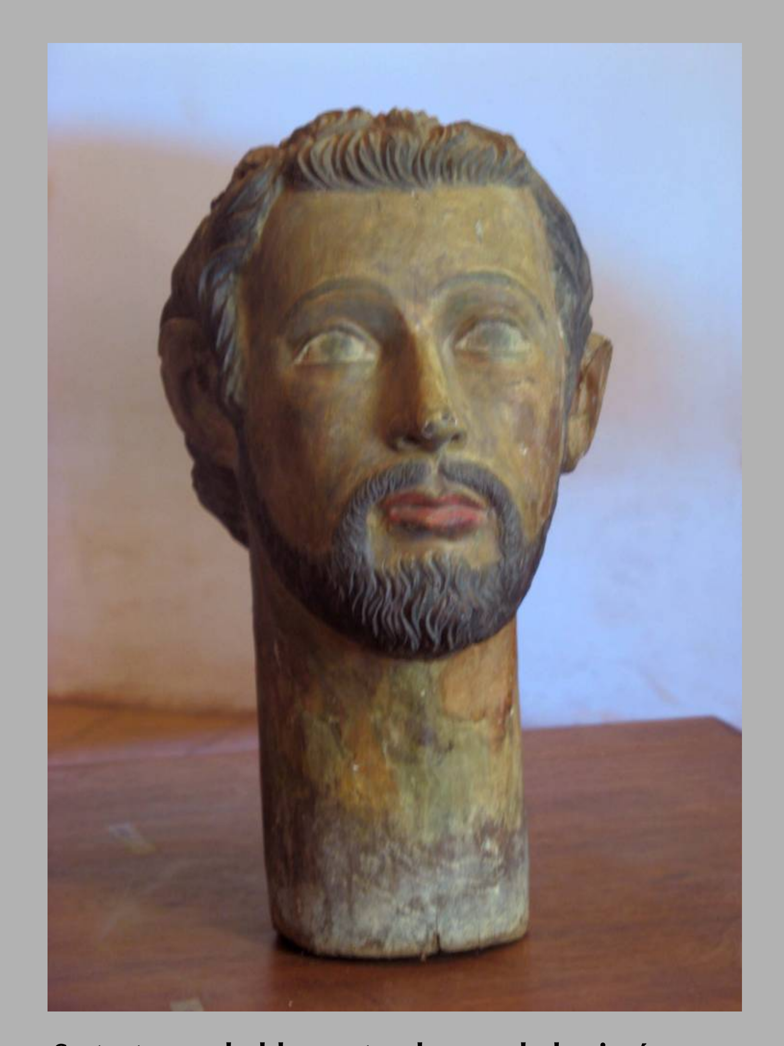
Se trata del Santo fundador de la Compañía que en el altar central presidía el grupo de los santos jesuitas que el Provincial, en el caso de Santiago, recomendó cambiar por otras imágenes más "decentes", lo que en su mentalidad significaba: más acordes a la estética barroca.

Las cabezas y manos exigían mayor dedicación y probablemente la intervención de tallistas más hábiles y especializados. Por falta de prensas o morsas se sujetaban con los muslos durante el proceso del tallado. Además en el caso de un incendio o un traslado se salvaban con más facilidad por sus menores dimensiones y poco peso. En el nuevo destino se le tallaba un cuerpo nuevo que requería una mano de obra menos especializada. Además la presencia de la misma cabeza y rostro garantizaba la continuidad y la asistencia del mismo santo fundador. Se trataba evidentemente de una imaginería de tiempos difíciles y de poca estabilidad de las fundaciones.

ESTATUAS HORCONES CON CABEZAS *ENSAMBLADAS* EN SANTIAGO



San Francisco Javier, con _cabeza ensamblada_. Museo Santiago. Paraguay. Desde la primera imagen, la Virgen de Habiyú, los ojos constituyeron el principal nexo en la relación "yo - tu" entre el santo y el orante. La falta de hombros y otras simplificaciones no impedían esa relación.



Se trata, probablemente, de una de las imágenes de los santos jesuitas del retablo central del templo de Santiago que el Provincial Luis de la Roca, poco conmovido por su mirada, recomendó cambiar por otras "más decentes", o sea más barrocas.



ESTATUAS HORCONES DE *CABEZAS ENSAMBLADAS*

Fueron las estatuas que integraban la mayoría de los retablos misioneros



Extrañamente las Cartas Anuas no mencionan las *estatuas horcones,* sino alguna que otra imagen traída de España, como parte de su notabilidad y excepción. Los estudiosos creyeron que esas imágenes importadas constituían lo habitual, siendo lo contrario, eran las excepciones. Las imágenes hechas en las misiones no merecieron comentarios ni menciones de las crónicas y de las Anuas a pesar de constituir el 90%, o más, de los equipamientos de las iglesias.

a. *San Estanislao de Kostka*. 1,42 m.
***Estatua horcón* de cabeza y manos ensambladas.**
Siglo XVII. Museo de Santiago. Paraguay.

b. Cabeza del *San Luis Gonzaga* del mismo museo.



ESTATUAS HORCONES DE CABEZAS ENSAMBLADAS

Fueron desplazadas de los altares en el siglo XVIII por imágenes nuevas que incorporaban elementos barrocos.

El San Luis Gonzaga o San Estanislao de Kostka del Museo Mons. Juan Sinforiano Bogarín es uno de los ejemplares más imponentes de ese estilo, cuyas imágenes "poblaban" todos los retablos misioneros. Sobre ellas escribía el Padre Sepp que eran:

"[...] *grandes estatuas doradas que se colocan en una concavidad parecida a una concha y son de un aspecto majestuoso y patético.* [...]".*

Esas grandes estatuas, formaban parte de imponentes retablos con hornacinas como conchas doradas, que evidentemente, por su tamaño, peso y cantidad, no pudieron ser importadas de Europa.

***Sepp, Antonio, S. J.: *Jardín de flores paracuario.* EUDEBA. Buenos Aires, 1973, p. 195.**

San Luis Gonzaga. Estatua horcón.
Proveniente de la estancia jesuítica de Paraguarí.
Segunda mitad del siglo XVII.
Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín.
Asunción. Paraguay.



Cabeza de una imagen salvada del fuego

Seguramente, en su huida de la iglesia en llamas, los guaraníes lograron salvar esta cabeza, no así el "tronco" del cuerpo que se quemó con las demás imágenes y el templo. El propósito, que parece, no llegó a cumplirse, era tallarle otro cuerpo con brazos y estrías acanaladas por pliegues verticales.

La magnífica cabeza, pudo pertenecer a una santa o también, por la firmeza de su mirada, podemos atribuirla a un San Miguel venciendo al demonio. Esa mirada se inscribe entre las miradas hipnóticas que caracterizan al arte misionero guaraní y constituyen la meta más importante de su arte. Se trata del recurso principal que encontraron los artistas guaraníes en el realismo del arte europeo, desdeñando el ilusionismo barroco de su apariencia material.

***Cabeza de ángel* o *santa desconocida*. Madera policromada.**
Museo San Miguel. Brasil.



Estatua horcón en plena predicación

Los pocos ejemplares de imágenes en el estilo de *estatuas horcones* presentados hasta aquí provienen del Museo de Santiago (Paraguay) o de los Museos de Asunción: Mons. Bogarín y Museo de la Casa de la Independencia. Sin embargo hay un caso, probablemente el único, en el pueblo de Laureles, Ñeembucú, Paraguay, donde una *estatua horcón* todavía levanta sus dos brazos en señal de predicación. En una mano, seguramente, exhibía un crucifijo, mientras con la otra señalaba y sigue señalando a lo alto, a donde nos quiere conducir el Hijo de Dios, al precio de su muerte en la cruz.

En otras diapositivas se verá como el Santo Patrono de los misioneros señala con su brazo y mano derecha hacia arriba, pero con el dedo índice, como se generalizó en el siglo XVIII, y no ya con los dos dedos, el índice y el medio, como en esta figura y la siguiente, según era común en las imágenes del siglo XVII.

El gesto del santo, de mostrar, junto con la cruz, la dirección del cielo, sigue teniendo vigencia en el ámbito de esta iglesia a pesar de escucharse, de tanto en tanto, el rugido de algún avión y de los autos y camiones que pasan por la ruta.

Pero todo ese espectáculo, como un drama santo, no lo contemplamos como un simulacro o reconstrucción que testimonia el remoto pasado, guardada en museos, sino en un recinto santo, una iglesia, delante de fieles actuales, que se dejan seducir por sus palabras y gestos para hacerse seguidores de Dios, y de su Hijo, el Crucificado cuya imagen se llevó como souvenir algún visitante encumbrado, como el presidente Antonio López que se trajo a Asunción dos retablos enteros, de Yaguarón.

San Francisco Javier.
Madera, policromía reciente. Laureles, Ñeembucú, Paraguay.
Fotografía de Hilario Vera, 2010.

Cabeza y mano izquierda del *San Francisco Javier*

La reciente pintura de la imagen es la mejor prueba de que ella no es parte de una exhibición museística sino que se dedica al culto que se celebra en dicho templo cuyos símbolos e imágenes están destinados a avivar la llama de la fe en dicho pueblo. De pronto ha perdido prioridad el indagar el estado original de esta imagen. La gran oportunidad que ella nos brinda es la rara posibilidad de trasladarnos al siglo XVII, no solamente para estudiar su organización iconográfica y estilística, sino de participar de la atmósfera de su acción apostólica y compartir el impacto mediático que ella continúa desarrollando en el tiempo.

San Francisco Javier. Madera, policromía reciente. Laureles, Ñeembucú, Paraguay. Fotografía de Hilario Vera.



San francisco Javier fue desde los comienzos de la Compañía de Jesús el paradigma del misionero

Si San Ignacio de Loyola fue el fundador de la Compañía de Jesús, San Francisco Javier fue el iniciador de la obra misional de la Compañía en la vastedad del mundo, según el pensamiento e instrucciones de San Ignacio.

El ejemplo de San Francisco Javier arrastró a miles de jóvenes a internarse en los océanos, selvas y desiertos, pequeños poblados o populosas ciudades a mostrar el símbolo de la cruz y explicar a todos su significado. La inmensa acción misional desplegada es admirada por sus grandes resultados, pero sobre todo por el espíritu, constancia y entusiasmo desplegados: lo que en su tiempo recibía el nombre de ardor de caridad de Cristo y que hoy llamaríamos fervor misional.

Así como cada santo se caracteriza por sus atributos, San Pedro por las llaves, San Pablo por un libro de las Sagradas Escrituras, San Lorenzo por la parilla, también los santos jesuitas muy pronto adquirieron símbolos, atributos que permitían su identificación. San Ignacio de Loyola se representaba generalmente con sotana o casulla, la cabeza algo calva y generalmente en su pecho el monograma de la Compañía de Jesús que son las iniciales de Cristo, IHS, irradiando llamas a su entorno. El Santo fundador va acompañado generalmente de sus primeros compañeros, San Francisco de Borja, con una custodia y la Eucaristía y San Francisco Javier con una cruz, a la que no adora, como San Luis Gonzaga, sino que exhibe en clara señal de predicación. Con el índice de la derecha generalmente apunta la cruz, aunque en las imágenes más antiguas, con esa misma mano pero con sus dos dedos, el índice y el medio, apunta el cielo, como en esta imagen y la precedente.

San Francisco Javier.
Madera policromada. Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín.
Asunción. Paraguay. Siglo XVII. Foto: Osvaldo Salerno.



La Piedad



La muerte de Cristo es la condición y esencia de la Redención. Va seguida siempre de la Pascua de Resurrección, que es el suceso máximo del Cristianismo. Pero no hay Redención ni Resurrección sin el paso por la muerte. La madre que llora a su hijo muerto expresa en forma más contundente aún, que el mismo crucifijo, la muerte de Cristo.

El Cristo sufriente y agonizante ha sido consagrado por los estilos románico y el gótico como uno de los símbolos del cristianismo. Ha sido también el estilo gótico el que consagró al grupo de la Piedad como la expresión más sensible y dolorosa de la muerte de Cristo. Sin duda que fue algún grabado gótico el que inspiró esta Piedad del mismo modo que a la otra del maestro de Santiago.

El tema de la Piedad no ha sido traído a las misiones por la cultura barroca. Antes de la Piedad de Brasanelli, de la capilla Loreto de Santa Rosa, había ya varias Piedades en las misiones jesuíticas y franciscanas. Aquí analizamos dos de ellas. La más antigua parece esta por los pliegues casi paralelos como los de las *estatuas horcones.* Esos pliegues, sin perder la musicalidad de su organización rítmica de líneas paralelas, van adquiriendo ductilidad y mayor compromiso con la realidad.

Madera policromada. 1,07 m.
Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción. Paraguay. Fotos: Osvaldo Salerno.

La Piedad

Madera policromada.
Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte.
Asunción, Paraguay.
Fotos: Osvaldo Salerno.

Esta Piedad presenta un dilema. Por su estilo de estatua horcón se ubica entre los mejores logros del siglo XVII. Pero por los pliegues que caen de las rodillas de la Virgen podría tratarse del *revival* de aquel estilo arcaico durante el XVIII y aún en el siglo XIX. De todos modos se trata de una pieza excepcional.



El principal recurso expresivo para retratar el dolor de una madre ante la muerte de su hijo es sin duda el rostro, pero en este caso el escultor guaraní encontró en las manos un medio extraordinario que pocos artistas supieron hacer hablar en forma tan conmovedora.

Los pliegues rectilíneos subrayan el dramatismo de la escena. Pero ellos no se deben a la elección del escultor sino a la tradición de los estilos misioneros del siglo XVII. Esto es especialmente visible en el manto de la Virgen cuyos pliegues paralelos caen por la espalda en forma característica de las *estatuas horcones.*

ESTATUA HORCÓN DEL NIÑO JESÚS DE UN PESEBRE







Niño Jesús del Pesebre. **Madera policromada. 0,32 m. Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción. Paraguay. Fotos: Osvaldo Salerno.**

Las estatuas horcones se caracterizaban por pliegues paralelos y verticales. En el caso del Niño Jesús del Nacimiento, por tratarse de una figura acostada los pliegues no son totalmente verticales pero si paralelos. Otro *Niño Jesús envuelto* que se conoce, de la Colección Teresa y Enrique Chase, Asunción, fotografiado también, como este, por Osvaldo Salerno, mide casi igual 0,30. La diferencia principal son los pliegues, que en el caso de la Col. Chase parecen más modernos, *aplanados.* También el rostro de este Niño parece más elaborado y enfatizado en la sonrisa y sobre todo en la mirada. Pero ambos están envueltos hasta el pecho, en lo que parece una costumbre guaraní de aquella época.
¡Solo podemos imaginarnos la impresión que podía causar esta pequeña imagen de grandes ojos, y muy abiertos, cuando tenía sus pupilas bien definidas por el diseño y el color!

NIÑO JESÚS "ENVUELTO" ESTATUA HORCÓN DE UN NACIMIENTO





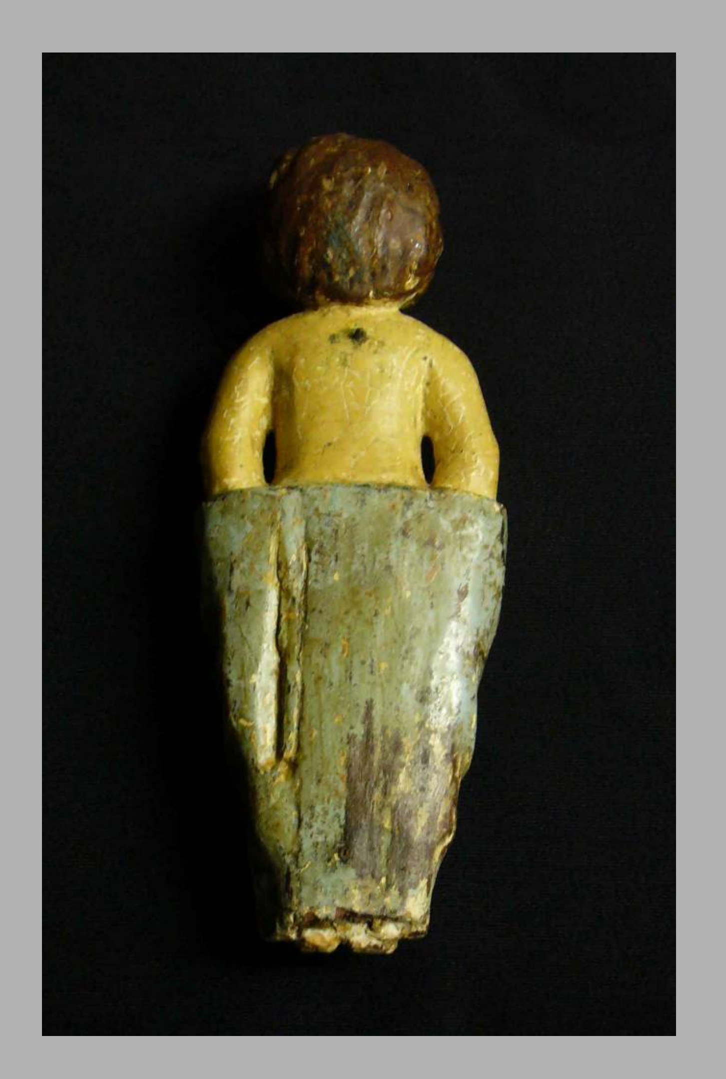


Niño Jesús "envuelto". 0,30 m.
Proveniente de Santiago (Misiones, Paraguay). Col. Teresa Gil y Enrique Chase.
Asunción. Paraguay. Fotos: Osvaldo Salerno.
El énfasis de la mirada lo acerca a los Niños Jesús bizantinos, pero el pecho y los hombros desnudos lo hace original y paraguayo.

Esta extraña y quizás única muestra fue salvada de la, seguramente, abundante imaginería pesebrística del siglo XVII. El calor de diciembre del Paraguay no permite seguir algún modelo europeo y al contrario de los *Niños Jesús* de la Navidad fría europea, este, a pesar de tener sus miembros inmovilizados, como era costumbre de la época, se encuentra descubierto lo más posible.
Ver un *Niño Jesús* parecido y posiblemente más antiguo en la lámina anterior.

ESTATUA HORCÓN DEL NIÑO JESÚS DE UN PESEBRE





***Niño Jesús del Pesebre. Madera policromada*. 0,19 m.**
Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte.
Asunción. Paraguay.
Fotos: Osvaldo Salerno.



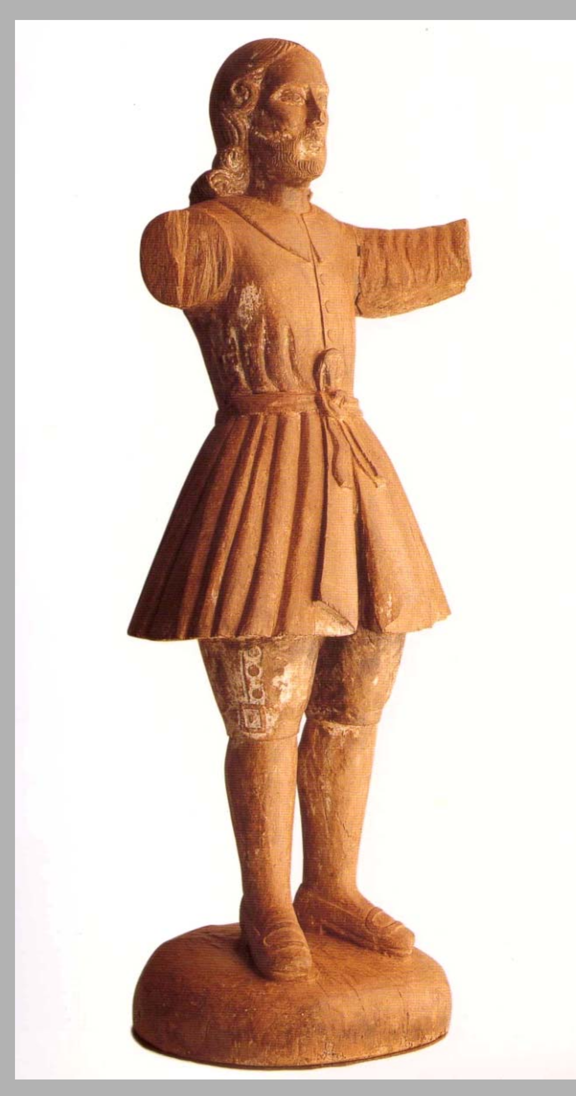
Santa Rosa de Lima, muy venerada en las misiones

Lo que importaba, no era el logro de una bella escultura, al modo europeo, sino de que una vez ensamblada, evocaba la imagen de un santo. No preocupaba mucho la lógica del ensamble sino el resultado visual del conjunto y la posibilidad de comunicación con el devoto a través de su mirada.

En cuanto a la vestimenta se trata, en este caso, de un hábito dominico pero algo más adornado. La cabeza se cubre con un manto con *pliegues aplanados* en sus bordes, los que enmarcan muy bien el rostro. La cofia blanca que cubre el cabello y el cuello se prolonga sobre el pecho otorgando líneas curvas que interrumpen y cubren a las verticales de la túnica. Este atuendo pudo influir en el escultor de Santiago sobre todo en su magnífica *Piedad,* aunque la *Virgen de la Candelaria* y la del *Encuentro* también adoptaron ese atuendo para cubrir su pecho. Ver figs. 79, 87, 88, 92, 93 y 96. Claro que en estas últimas quedó solo como terminación de la túnica que cubre el pecho ya que la cabeza y el cuello se muestran descubiertos.

Santa Rosa (manos *ensambladas*).
1,85 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.
Fotografía del año 1998.

Estatuas horcones en Rio Grande do Sul, Brasil



El estilo del *San Isidro Labrador* es casi el mismo que el de los *San Miguel* de San Ignacio Guazú, o sea el estilo de las *estatuas horcones de túnicas ahuecadas*. Coincidiría plenamente con el *San Nicolás* de no ser un leve movimientos de los pliegues de la túnica, o sotana en la zona de las piernas del último, lo que hace sospechar de que su autor ya conocía alguna imagen de Brasanelli. Este leve movimiento de los pliegues que cubren las piernas permitiría situar a esta imagen en los albores del siglo XVIII, a diferencia del *San Isidro Labrador* que proviene, a no dudarlo, del siglo XVII.



a. *San Isidro Labrador*. 1,11 m.

b. *San Nicolás*. 0,72 m.

Museo de San Miguel. Brasil. Foto del catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, 2000.



Segundo Estilo

1670-1695

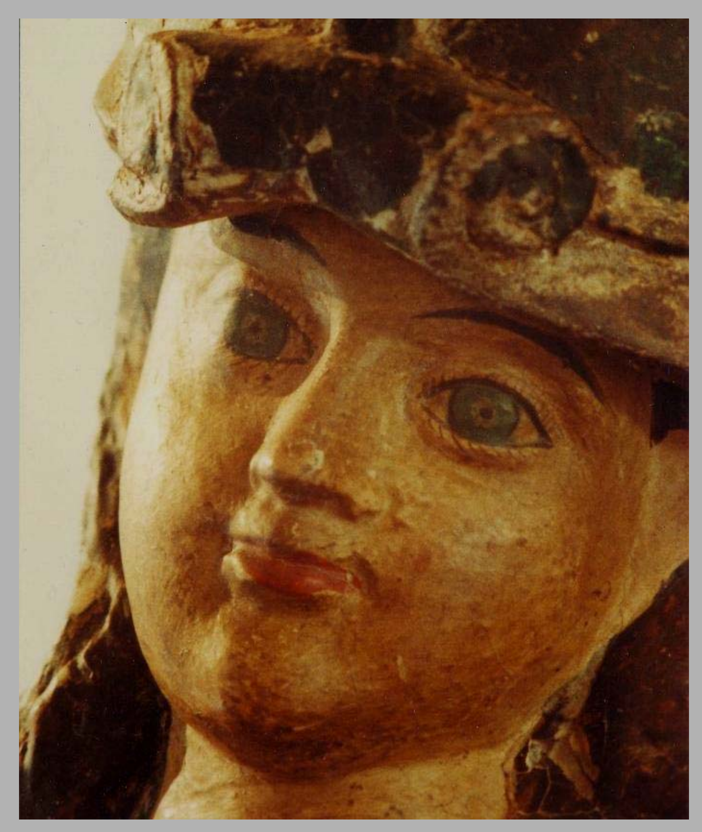
Estatuas horcones de talla completa
y de *túnicas ahuecadas*

Estatuas horcones de *túnicas ahuecadas* y su amplia área de difusión

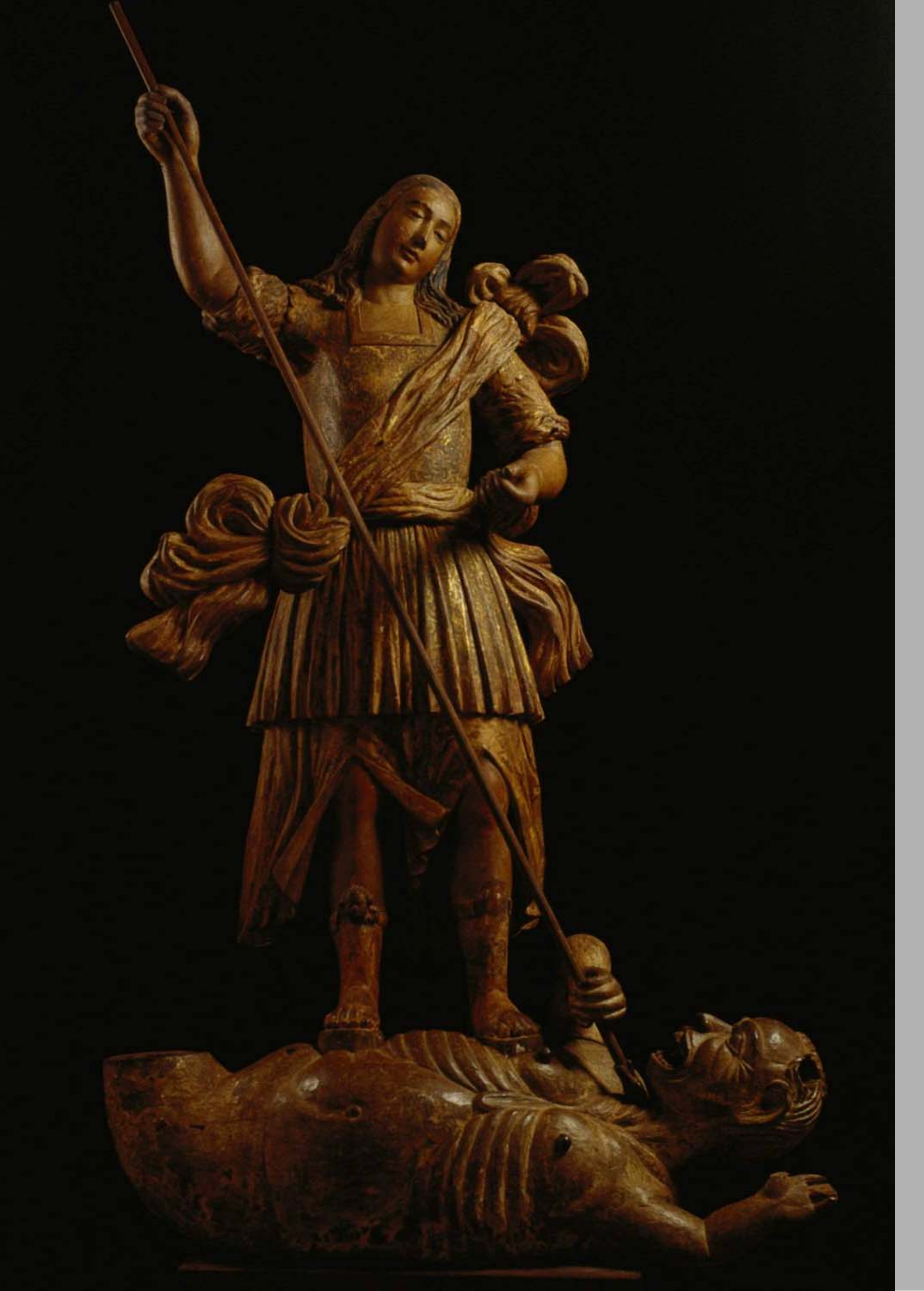


a, b. *San Miguel con demonio*. 1,25 m. Loreto. Provincia de Corrientes. Esta imagen fue transportada por los guaraníes que huyeron de su pueblo en llamas y se refugiaron en los Esteros del Iberá.

ESTATUAS HORCONES DE *TÚNICAS AHUECADAS*



Llama la atención que este notable estilo estático y monumental pudiera surgir y desarrollarse tan tempranamente a partir de las *estatuas horcones,* en franca oposición al dinamismo de las imágenes y grabados, que pudieran llegar de la triunfante Europa barroca de entonces.
***San Miguel*-procesional, con casco (separado). Madera policromada, botas y faja de tela pegada. "*Maestro de San Ignacio Guazú*". 0,75 m. Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay. Foto del autor, 1991.**



ESTATUAS HORCONES DE *TÚNICAS AHUECADAS*: EL APOGEO DEL ESTILO

La sabia composición es digna de un artista bizantino. La balanza, faltante en la mano izquierda, constituiría el contrapeso visual exacto del gran moño y del brazo levantado, del lado opuesto. A pesar de aquella pérdida, y la de las grandes alas, del casco y de los atributos del demonio, la perfecta e imponente composición llega a trascender su accidentada historia e impactar aún hoy al espectador que logra detenerse a contemplarla. Si el ángel no mira con insistencia al frente son los moños sus ojos formales que atrapan y comunican con el espectador.

"Trabajando al modo de Praxíteles el artista guaraní esperaba producir obras perfectas para la eternidad". En esta talla, y en las demás del estilo de San Ignacio Guazú se podría situar un primer momento de clasicismo del arte misionero que se extendería hasta la imagen de Ntra. Sra. de Fe, fig. 70. El segundo se alcanzará en el Friso de Trinidad. Son períodos breves, de gran equilibrio, cuando todas las tendencias que participan en la formación y sabiduría del artista se funden en un estilo unitario que constituye la rotunda afirmación de la síntesis, ¡el *non plus ultra* de la cima alcanzada!

San Miguel (de los grandes moños).
Madera dorada policromada. 1,30 m.
"*Maestro de San Ignacio Guazú*", activo en 1670?
Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.
Fotografía del autor de 1991.

EL ESTILO DE LAS *ESTATUAS HORCONES* DE *TÚNICAS AHUECADAS* LLEGA A LOS PUEBLOS ORIENTALES

Por más portentosa que fuera la memoria visual de los guaraníes la gran coincidencia de estas dos imágenes hace presumir un boceto detallado para los escultores orientales, o su talla frente al modelo, en San Ignacio Guazú, y su traslado posterior.

a. *San Miguel*. 1,06 m.
San Ignacio Guazú. Paraguay.

b. *San Miguel*.
Museo San Miguel. Brasil.



Un *San Miguel* diferente de la serie de San Ignacio Guazú

A pesar de que el movimiento de los brazos es bastante audaz para su época, los pliegues de la túnica permiten inscribirlo en el sistema de *estatua horcón de túnica ahuecada*. La iconografía diferente de los San Miguel de San Ignacio Guazú permite reconocer un centro independiente de creación artística cuya exacta localización es difícil de establecer.

San Miguel Arcángel. 1,68 m. Iglesia de la Cruz del Milagro. Ciudad de Corrientes. Argentina.

Fotografía: Academia Nacional de Bellas Artes. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Corrientes*. Buenos Aires, 1982, fig. 63.



Casco del *San Miguel* de la fig. 37. Su talla es totalmente independiente, por lo que podemos creer que numerosos *San Miguel* que hoy aparecen con cabeza descubierta, con excepción de las figs. 39 y 40, han tenido su correspondiente casco que ha sido perdido, o fue sustraído como *souvenir* por los visitantes.



San Miguel Arcángel venciendo al demonio

Estilo de *túnicas ahuecadas* con participación de *pliegues aplanados* en la túnica y en el moño. Se trata de un magnífico San Miguel tallado en el estilo de *túnicas ahuecadas* que revela en el moño de la banda que cruza su pecho y en los bordes de la túnica, conocimiento del estilo de los *pliegues aplanados*, que lo diferencian de los *San Miguel* anteriores, figs. 37-40. Es también una prueba de la constante evolución de los estilos misioneros del siglo XVII y del gran salto que significó el nuevo estilo de los *pliegues aplanados* que ubica esta pieza ya en la etapa siguiente.

Esta imagen es una de las pocas salvadas por los guaraníes de los 15 pueblos destruidos del Paraná y del Uruguay, donde el fuego devoró gran parte del patrimonio misionero.

La fotografía es del Inventario de la Academia Nacional de Bellas Artes. Lamentablemente no hemos podido localizarla para obtener una foto en color. Esperemos que la pieza no se haya comercializado, como otras que figuran en el inventario, y que al querer fotografiarla, se comprueba su desaparición, agravada por un destino final desconocido. Actualmente, de los tres países herederos del valioso patrimonio de las misiones, únicamente Brasil ha implementado una eficiente política para su protección que consistió en dos acciones complementarias: la primera fue un inventario completo de todas las imágenes, su tamaño, estado y ubicación, y la segunda una legislación que permite una rápida y eficaz intervención de la policía y la Interpol para la búsqueda de la pieza desaparecida. En varios casos, la combinación de estas dos medidas, el inventario y la acción policial, permitió recuperar varias piezas antes de su transferencia al exterior.

San Miguel Arcángel venciendo al demonio. Siglo XVII. 1,025 m. Colección privada. Corrientes. Argentina.



UN ESTILO GUARANÍ-MISIONERO DIFUNDIDO EN RIO GRANDE DO SUL ANTES DE LA LLEGADA DE BRASANELLI

El sistema de *estatua horcón* esta abierto a muchas posibilidades y variantes. El carácter local de esta imagen convencerá a los más incrédulos de que el escultor guaraní era capaz de expresarse inventando sus estilos y técnicas y que los jesuitas, de hecho, las aceptaban. Los tapes, como los guaraníes más belicosos, en permanente acecho de los bandeirantes, cultivaban una conciencia social guerrera siempre dispuesta a la defensa de su territorio, estancias y ganados contra los portugueses. El paulista bandeirante era la encarnación del mal aplastado por San Miguel.

La vestimenta guerrera del San Miguel es europea (romana) pero la corona con vistosas plumas lo relaciona claramente con la tradición guaraní. Se trata de la imagen del San Miguel según el estilo de las *estatuas horcones* de *túnicas ahuecadas* de San Ignacio Guazú con ingredientes locales como es el faldín militar más corto y el demonio paulista.

***San Miguel Arcángel* con *bandeirante*. 1,03 m.**
Museo Juan Pedro Nunes. San Gabriel. Brasil.
Gentileza de Claudete Boff.
Foto y diseño Marília Ryff-Moreira Vianna.



Ninguna anécdota, ni detalle barrocos, turba la serenidad imponente del *Cristo Yacente* de San Ignacio Guazú, Paraguay

***Cristo Yacente*. Madera policromada. "Maestro de San Ignacio Guazú". 1670? Long.: 1,35 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay. Fotografía de 1991. Paño de pureza *ahuecado*. Ningún elemento barroco, ni un rizo del pelo o de la barba, ni un pliegue desordenado del paño de pureza, o algún detalle anatómico como una vena, hueso o tendón tallados fuera del lugar exacto, podrían turbar la serenidad de esta figura imponente del Cristo muerto.**

ESTILO MISIONERO
DE *TÚNICAS AHUECADAS*
EN BRASIL

Esculturas de ángeles "tenantes" que sostenían con las cabezas y las manos alguna cornisa en un retablo. Su estilo depende del estilo de las *túnicas ahuecadas* de San Ignacio Guazú con particularidades propias. Podríamos creer que el ángel de Brasanelli con sus hombros desnudos influyó en estos ángeles, sin embargo ellos son anteriores.



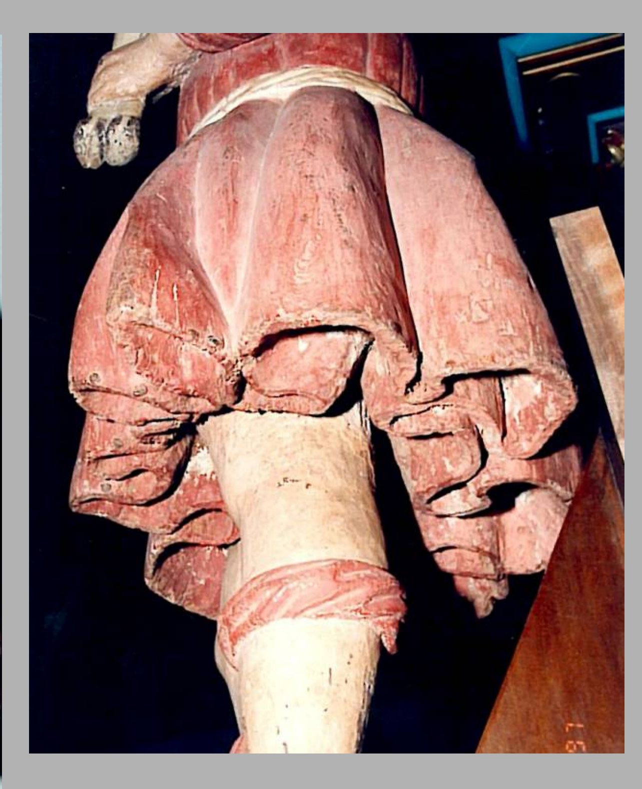
Esculturas de ángeles tenantes. Muestran el típico perfil de las figuras de *túnicas ahuecadas* cuyo ruedo se proyecta hacia atrás para crear un fondo de sombra a las piernas iluminadas.

a, b. *Ángeles tenantes*.
Museo de San Miguel. Brasil.

LA DIFUSIÓN DEL ESTILO DE LAS *TÚNICAS AHUECADAS*







***Pastor de un pesebre*.**
Seminario San Leopoldo.
Porto Alegre. Brasil

Esta imagen de pastor no fue tallada para ser vista en lo alto de un retablo, por lo que el ruedo de la corta túnica no se proyecta hacia atrás, como en el caso de los *San Miguel* u otros santos. Pero el ahuecado de su túnica está anunciando a los *pliegues aplanados* de próxima generación, los que en San Luis y probablemente en otros pueblos orientales también, por su rítmica organización, estarían muy cerca de un barroco autóctono guaraní. Curiosamente nadie se detuvo en el análisis de la mentalidad que produjo este estilo. Los inventarios modernos de 1993 pretenden reducir todos sus análisis a dos categorías, las que revelan erudición y las que responden a un cierto primitivismo. ¿En cual de estas dos categorías de análisis, ciertamente "primitivas" corresponde este estilo de *túnicas ahuecadas*?



Testimonios de la influencia de imágenes de bulto traídas de Europa

Los relatos mencionan una imagen traída de España y llevada por el Padre Montoya a Loreto del Guayrá.

En el caso de esta *Virgen de Loreto* se trata de una imagen lo más parecida a una *estatua horcón* que revela la misma mano que los San Miguel de San Ignacio Guazú. La peana, que parece auténtica responde a modelos hispánicos del siglo XVII. Es muy probable que la *Virgen de Loreto* traída por el Padre Montoya, haya sido el modelo de esta y de otras imágenes semejantes, muy anteriores a la llegada de Brasanelli.

Virgen de Loreto.
Madera Policromada. Siglo XVII.
San Ignacio Guazú. Paraguay.

Virgen de Loreto

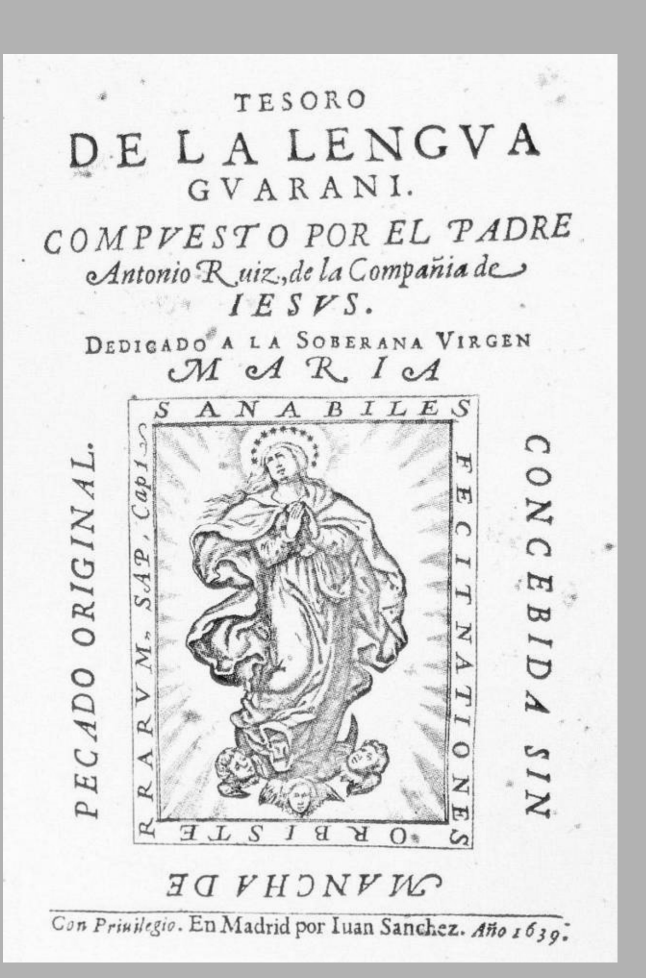
Provincia de Corrientes Argentina



a. *Virgen de Loreto*. Pueblo de Loreto. Provincia de Corrientes. Argentina. 1,73 m. Estado anterior al repintado. Se trata de la imagen de modelo europeo con pequeños agregados y cambios en las misiones. Corresponde al siglo XVIII Seguramente fue la patrona del pueblo de Loreto, que huyó de Misiones a Corrientes, y allí fue la fundadora del nuevo Loreto.
Foto: Sergio Barbieri. Fotografía de Sergio Barbieri. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Corrientes. Academia Nacional de Bellas Artes*.

b. *Virgen de Loreto*. Estado actual repintado. La imagen perdió parte de su carácter misionero que consistía en la mirada al frente. ¡Los feligreses aseguran que la Virgen, repintada y rodeada de tubos neón, ya no quiere mirarlos!

LA INFLUENCIA EUROPEA Y LOS CAMBIOS DE LAS "COPIAS" GUARANÍES



TESORO
DE LA LENGVA
GVARANI.
COMPVESTO POR EL PADRE
Antonio Ruiz, de la Compañia de
IESVS.
DEDICADO A LA SOBERANA VIRGEN
MARIA
CONCEBIDA SIN MANCHA DE PECADO ORIGINAL.
SANABILES FECIT NATIONES ORBIS TERRARVM. SAP. Cap. 1
Con Priuilegio. En Madrid por Iuan Sanchez. Año 1639.





a. Tesoro de la Lengua Guaraní de Antonio Ruiz de Montoya. Impreso en Madrid en 1639.

b. *Inmaculada*. Grabado del libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, del Padre Eusebio Nieremberg, traducido al guaraní e impreso en las misiones en 1705. María endereza con majestad la cabeza, pero aún no mira al frente. Colección Horacio Porcel, Buenos Aires. De los dos ejemplares del Libro de Nieremberg conocidos, es el único que posee este grabado. Fotografías del autor: b, 1983;

c. *Inmaculada*. Siglo XVII. Iglesia parroquial del Pueblo de Jesús. Paraguay. Foto del autor, 1991.



DE UN GRABADO EUROPEO A UNA IMAGEN MISIONERA: LA IMPORTANCIA DE LOS CAMBIOS

La *Inmaculada* guaraní, aunque sigue un modelo europeo, corrige la composición barroca de los dos grabados para exhibir una orientación totalmente frontal hacia el espectador. Entre los elementos que subrayan la simetría se destacan la cabeza, rostro y cuello, los brazos y manos y una extraña terminación del plegado de la túnica que forma una graciosa, como moldura ornamental, cuyo imposible artificio es lo más antibarroco que, en un plegado, pudiera imaginarse. Aunque no posee *túnica ahuecada* se incluye en esta serie por su manto que revela la misma mentalidad manifiesta en ese estilo, al igual que ocurrirá con la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú.

Los tres querubines faltantes, que algún visitante arrancó como recuerdo de su inmerecido paso por el lugar, eran el elemento que más destacaba la simetría de la composición. En este caso, para poder apreciar la victoria de la simetría sobre una composición barroca, sería recomendable una restitución, aunque sea falsa. En las fotos de 1950, los tres angelitos tenían todavía intactas sus cabezas con la mirada al frente. En la iglesia donde se la guarda sufre periódicas limpiezas con elementos abrasivos, por lo cual, la policromía, que perduró 250 años, se ha perdido casi del todo.

Inmaculada. Madera con restos de policromía. Siglo XVII. Imagen tallada a partir del modelo de la tapa del libro del Padre Montoya, fig. 49 a. Iglesia parroquial del Pueblo de Jesús. Paraguay. Fotografía del autor, 1991.

LA INFLUENCIA ESPAÑOLA EN EL ARTE MISIONERO DEL SIGLO XVII



a. *Inmaculada* de Gregorio Fernández.
Salamanca, España.

b. *Inmaculada Concepción. Madre de Dios - Tupãsy*.
"Maestro de San Ignacio Guazú", activo en la segunda mitad del siglo XVII. 1670?
San Ignacio Guazú. Paraguay. Fotografía de 1991.
El manto de telas *ahuecadas* y pliegues rítmicos verticales, la rigurosa simetría y ante todo su potente mirada son sus principales diferencias.

LA *TUPÃSY* DE SAN IGNACIO GUAZÚ



Inmaculada Concepción. Madre de Dios - Tupãsy

San Ignacio Guazú. Paraguay. Fotografía de 1981. En ella se ve muy bien el ahuecamiento del manto alrededor de la túnica y la estilización de los pliegues paralelos y verticales, característicos de las *estatuas horcones*.

La difusión del modelo de la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú





Después que los repintados de 2003 le hicieron perder su antigüedad y autenticidad a la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú del Paraguay, fig. 51 b, esta *Tupãsy* de Porto Alegre es la más antigua representante de una iconografía, quizás la más difundida en su tiempo, en las misiones. Los *craquelets* del rostro son cabal prueba de su antigüedad y de la originalidad de su pintura. La simetría y su poderosa mirada marcan la principal característica de su pertenencia a la corriente y estilo guaraní.

a, b, c. *Madre de Dios - Tupãsy*. 1,25 m.
Museo Julio Castilhos. Porto Alegre. Brasil.
Fotografías del autor en 1985.





La *Tupãsy* en San José de Chiquitos

Testimonio de una historia muy accidentada

a, b. Son dos fragmentos que corresponden al frente y al torso de la imagen histórica proveniente de las misiones guaraníes y llevada a las misiones chiquitanas en la última década del siglo XVII cuando se fundaron allí las primeras reducciones en 1694?

Restos guardados en el taller de restauración de San José de Chiquitos, Bolivia, bajo la dirección de María José Diez Gálvez. Fotografías de 1995. En el año 2005, ambas mitades todavía se hallaban en el mismo taller.

a. Aunque falta la cabeza de la Virgen están las tres cabecitas de querubines a su pies y el típico moño de *pliegues aplanados* en la cintura.

b. Se nota la cabellera suelta y el plegado característico del manto en la espalda, que junto a los demás detalles sobrevivientes prueban su origen guaraní. Se trata de otro testimonio, además de una canción, del acompañamiento de los guaraníes en las primeras fundaciones de Chiquitos.

No se trata de ‘copias’ sino de reinterpretaciones de un común modelo
La *Inmaculada Tupãsy* en Córdoba, Argentina





a, b. ***Inmaculada*, Tupãsy.**
Madera policromada. Colección privada. Córdoba, Argentina.

LA MISMA *TUPÃSY* EN TODA LA PROVINCIA JESUÍTICA DEL PARAGUAY

a





a. *Tupãsy*. 1,00 m. Museo del Barro. Asunción. Paraguay. Foto: Helena Malatesta.

b. *Tupãsy*. Fundación Migliorisi. Asunción. Paraguay.

c. *Tupãsy*. Museo de San Miguel. Brasil. Falta la luna que tenía. Foto: Catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, año 2000.

UN TESTIMONIO VALIOSÍSIMO SOBRE LA EVOLUCIÓN DE LOS ESTILOS MISIONEROS EN EL SIGLO XVII





La *Inmaculada Tupãsy* con dos sistemas o estilos: de capa *ahuecada* y de *pliegues aplanados* (fines XVII y comienzos del XVIII)

En esta *Inmaculada* se agrega al esquema tradicional de la capa *ahuecada* la nueva técnica de los *pliegues aplanados* que cambian notablemente su aspecto mejorando, no solamente al modelo de San Ignacio Guazú, sino también al original de G. Hernández. Esta talla es una de las mejores pruebas de las intensas búsquedas técnicas y estilísticas en los talleres misioneros antes de la llegada del estilo barroco de la mano de José Brasanelli.

***Inmaculada Concepción - Tupãsy*. Madera con restos de policromía. 0,79 m.**
Colección Prof. Héctor H. Schenone. Buenos Aires, Argentina.



La *Inmaculada Tupãsy*

con novedosa síntesis de dos sistemas: de capa *ahuecada* y *pliegues aplanados*

En esta imagen de fines del siglo XVII, o comienzos del XVIII, se ve con más claridad que en una imagen repintada, la relación de la madera con el estuco y finalmente con la policromía que tampoco es ya la original.

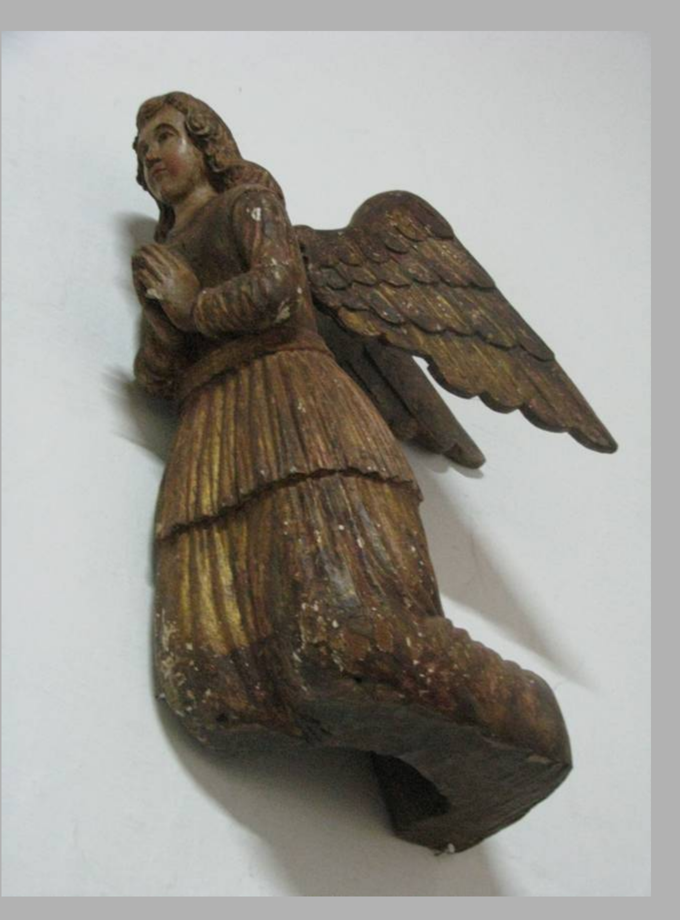
Las huellas del paso de tres siglos no han desaparecido, como en la mayoría de las imágenes de las colecciones privadas, cubiertas por los repintes de las “restauraciones” modernas. Al contrario, a pesar de todos los accidentes sufridos, la mirada y le expresión decidida de esta imagen no ha perdido un ápice de intensidad. Podemos estar seguros que ha ganado con ellos ya que esta imagen de mujer, la *Inmaculada*, repintada a “nuevo” carecería de esa admirable imponencia y solemnidad, casi sacralidad que hoy la caracteriza y con la que la revistieron los siglos transcurridos.
Un coleccionista particular, que se sintiera *el dueño* de esta imagen no hubiera resistido la tentación de transformarla en una imagen nueva y agradable, no desgarrante a la vista, como esta *Tupãsy*. Solamente en el hogar de un Historiador del Arte ella puede seguir dando testimonio de la verdad que le tocó vivir y que ella representa.

Inmaculada Concepción - Tupãsy.
Detalle.
Colección Prof. Héctor H. Schenone.
Buenos Aires. Argentina.

El Maestro de San Ignacio Guazú y su estilo de *túnicas ahuecadas*



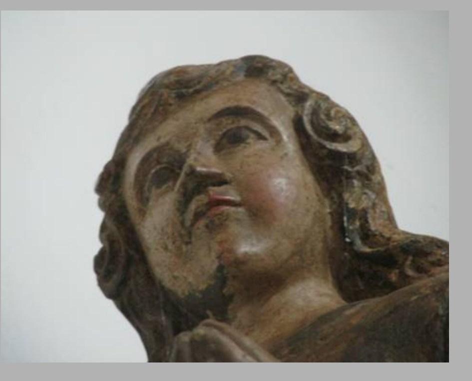
a. ***Ángel moreno*.**
Maestro de San Ignacio Guazú. 1685?
Capilla del Niño Jesús Alcalde.
Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.



b. ***Ángel blanco*.**
Maestro de San Ignacio Guazú. 1685?
Capilla del Niño Jesús Alcalde.
Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.



c. ***Ángel moreno*.**
Detalle del rostro con mayor expresividad que el blanco.



d. ***Ángel blanco*.**
Detalle del rostro que revela menor presencia que el rostro moreno.

Ángel orante en el estilo *estatua horcón*



Ángel **arrodillado. El esquema de los pliegues paralelos y verticales logra flexionarse en las rodillas, pero sin dar cabida a cualquier desorden barroco que quiebre la serenidad y armonía musical del conjunto.**
Madera policromada. Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción. Paraguay.

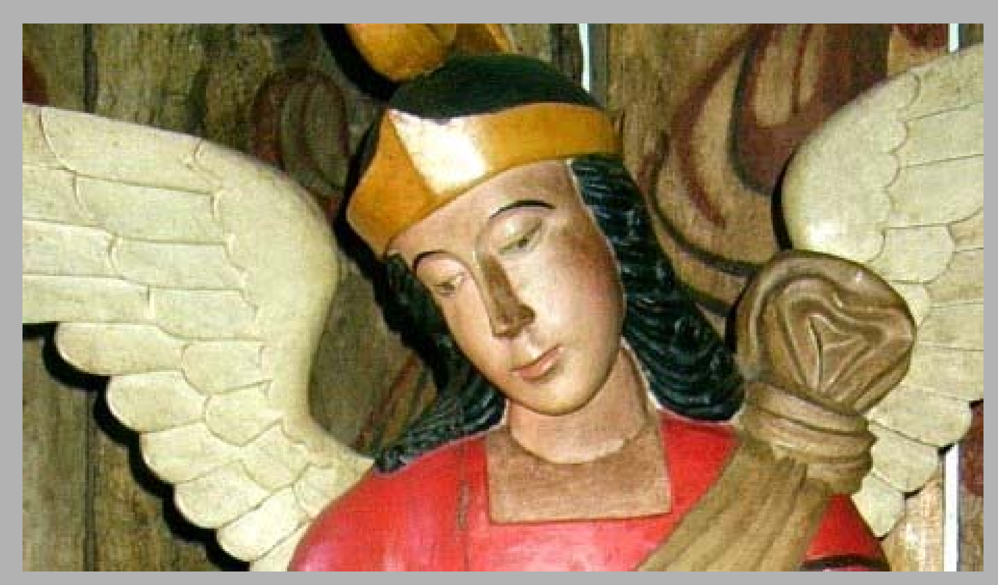
SAN JORGE
DE YAPEYÚ



La antigüedad y belleza de este conjunto ecuestre sorprende por la concepción del caballo más cercana al ágil ciervo que al caballo de la tradición greco-occidental.

Los pliegues paralelos de su corta túnica militar prueban la antigüedad del estilo de *estatua horcón* en que fue concebida la imagen.

***San Jorge a caballo*.**
Madera policromada que tenía elementos (crines y armas adicionados). Siglo XVII.
Museo de Yapeyú, Corrientes, Argentina.



San Miguel Arcángel

Es probable que haya sido tallado por un escultor esclavo africano porque en su figura no hay rastros de la forma unitaria del cilindro-horcón que preside la concepción de la figura humana en el *santo apohára* guaraní. En cambio la geometría se hace presente en el facetamiento de algunos detalles, como son la nariz, la boca y los ojos, los que recuerdan las estatuillas africanas que Picasso tuvo como modelos en su *Demoiselles d´Avignon*, obra inicial del cubismo analítico.

San Miguel. Madera policromada. 1,26 m.
Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín.
Asunción. Paraguay.
Proveniente de la Estancia jesuítica de Paraguarí.
Fotografía: Osvaldo Salerno, 2009.

San Gabriel de la Estancia de Paraguarí



La mirada fija, desorbitada, es muy diferente a la mirada guaraní, que denomináramos “hipnótica”, figs. 9, 58, 71 y 326, tanto la Virgen como los ángeles de la peana y muchas más.

Su autor pudo haber sido un escultor de raza negra de la gran estancia de Paraguari, que llegó a tener cerca de 600 esclavos negros. Ciertas características de la mentalidad diferente a la guaraní no le impiden utilizar todos los recursos, entre ellos los pliegues de *estatua horcón* y los *pliegues aplanados,* creados en los talleres guaraníes a fines del siglo XVII.

San Gabriel Arcángel. Madera policromada. 1,31 m.
Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín.
Proveniente de Paraguari. Foto: Osvaldo Salerno, 2009.

Crucificado "románico"-misionero

El efecto monumental de este *Crucifijo* misionero se debe a la simplificación y estilización de los rasgos anatómicos y de los pliegues del paño de pureza lo cual es característica general del estilo de las *estatuas horcones* del siglo XVII.

Pero en esta talla los pliegues y las costillas, homologados, logran una nueva coherencia: la del objeto estético que supera la condición de la mimesis material del simple cuerpo. Esta nueva coherencia estilística recuerda a las imágenes románicas y plantea el difícil tema del origen y causa de esta semejanza sobre la que llamaron la atención ya varios investigadores.

La explicación de que alguna imagen importada del siglo X u XI dio origen a este fenómeno del carácter románico de muchas esculturas misioneras debe ser descartada por pueril y por la total imposibilidad de hecho de esa importación e influencia. Debemos en cambio buscar ciertas equivalencias en las condiciones mentales de aquella sociedad y la del período románico europeo.

Los discursos de los jefes guaraníes guardan cierta semejanza con los parlamentos de la literatura épica, no solo románica sino también de la épica griega. Coincidentemente con esos períodos de carácter épico de la literatura, también en las expresiones plásticas se manifiestan parecidas coincidencias: las estatuas columnas-griegas, que recuerdan notablemente a las estatuas columnas románicas y a las que hemos llamado *estatuas horcones* misioneras.

Una nueva disciplina podría hacerse cargo del tema: se trataría de una antropología comparada de la literatura y de las artes plásticas. Nuestra investigación de la imaginería misionera podría constituir un aporte a esa nueva y tan necesaria ciencia ya que resolvería muchos dilemas que hoy no pueden resolver ni la sociología ni la antropología social.

Crucificado. Madera con restos de policromía.
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
Buenos Aires. Argentina.

Estatuas horcones en los pueblos del Uruguay
Un énfasis común en las miradas y la frontalidad



a. Talla en madera policromada.
Muestra "Maderas que hablan guaraní".
MAPI. Montevideo. 2008.



b. *Ecce Homo*.
Muestra "Maderas que hablan guaraní".
MAPI. Montevideo. 2008.



c. *Cristo*. Museo Vicente Palotti.
Santa María. Brasil.
Todas estas imágenes se caracterizan por la mirada hipnótica, que cobraba toda su intensidad con la policromía.


Tercer Estilo
Estatuas horcones de mantos
de *pliegues aplanados*
Santa María de Fe
(Inicio en 1685-90?)



El nacimiento de un nuevo estilo en Santa María de Fe

Estilo de ***túnica ahuecada*** **e inicio, en la parte inferior de la túnica, del estilo de los** ***pliegues aplanados*****. En esta imagen se corrobora la intención del artista guaraní, de destacar con la** ***túnica ahuecada*****, las piernas que están al frente del ruedo de dicha túnica. En efecto, la imagen, de las pocas con la policromía original, permite apreciar el color negro del interior de la misma, lo que refuerza el efecto de sombra y contraste buscado en ese estilo, y que los repintados de otras imágenes, han debilitado.**

El sistema de ***pliegues aplanados,*** **iniciado ya anteriormente en los moños de las fajas, se pone de manifiesto con total claridad en las figs. 68 y 69 . Compárese los pliegues que se forman en las aberturas de la túnica para dar paso a las piernas de este ángel con los rígidos pliegues de los** ***San Miguel*** **de las** ***túnicas ahuecadas*** **de las figs. 37-40. Es en esta comparación donde se puede valorar la dimensión del descubrimiento del maestro de Santa María de Fe del nuevo estilo, que hemos llamado, de** ***pliegues aplanados,*** **quizás no con absoluta propiedad ya que esos pliegues adquirirán, más tarde, cada vez más volumen.**

Ángel**.**
1,32 m. Madera, restos de color.
Museo Santa María de Fe. Paraguay. Fotografía del año 1991.



La invención de los *pliegues aplanados* documentada por una notable fotografía

El maestro que talló este ángel en el estilo de *túnicas ahuecadas,* y también de *pliegues aplanados* pareciera ser el mismo que después esculpió la imagen patronal de *Nuestra Señora de Fe* en el nuevo estilo de los *pliegues aplanados.*

Ángel.
Madera con restos de policromía.
Museo Santa María de Fe.
Paraguay.

Podemos reconocer en este *Ángel,* sobre todo por su idéntico rostro, al mismo escultor de los dos ángeles en vuelo de Santa María de Fe. Se trata, sin duda, del creador del estilo de *pliegues aplanados* porque éste sistema ya se ensaya en los pliegues de los profundos cortes de la túnica para las piernas del ángel. Compárese con fig. 39 del *San Miguel de los grandes moños* con pliegues rígidos y muy diferentes. Todo lo cual permite suponer que de este *Ángel* a la *Virgen*, fig. 70, existió un sólo paso, que dio el escultor de Santa María de Fe, para crear el nuevo estilo de *pliegues aplanados.* No sería imposible que este gran escultor, a la llegada de Brasanelli, se trasladara al pueblo de Santiago para desarrollar allí una notable escuela en el estilo propio de *pliegues aplanados*.



Imagen de *túnica ahuecada* y *pliegues aplanados*

Es una de las pocas *túnicas ahuecadas* que, en su interior, conservan su pintura negra original, color que tenía por finalidad destacar las piernas claras que recibían la luz de las velas del frente del nicho. Cuanto mayor era la distancia entre las piernas y el ruedo de la túnica, mayor era el efecto de la luz contra el ruedo excavado en sombra. El color negro del interior de ese ruedo hacía más densa su sombra, y por lo tanto, más efectivo dicho contraste.

Entre las dos piernas asoman los últimos pliegues del conjunto de los *pliegues aplanados* visibles en el centro de la fotografía anterior, correspondientes a la vista frontal de la misma imagen.

Se trata de una imagen que resume la última etapa de las *túnicas ahuecadas* y la primera de los *pliegues aplanados*.

Ángel con dos orificios en su espalda que testimonian las alas perdidas.

Museo Santa María de Fe. Paraguay.
Foto: Christian Arévalos, 2009.



Nuestra Señora de Fe Imagen paradigmática del estilo de los *pliegues aplanados*

A pesar del descubrimiento del nuevo estilo de mantos de *pliegues aplanados* persiste el pensamiento de *estatua horcón* de *túnicas ahuecadas* en el cual el autor talló antes el *Ángel*, y en el que se ensaya por primera vez y en todo su potencial expresivo, el nuevo estilo de los *pliegues aplanados.*

Sobre la gran base de los querubines y almas del purgatorio se yergue la verdadera peana con luna y tres grandes cabezas de querubines. La imagen adopta la forma de una monumental columna que remata en una impresionante cabeza coronada. El fuste estriado de la columna está rodeado por las líneas serpentinadas de los bordes del manto que ascienden y conducen hacia lo alto del Niño y la erguida cabeza de su Madre. En la mirada hipnótica de María culmina la gran pirámide de doble peana, de las verticales ascendentes de la túnica y de los bordes ondulantes de los *pliegues aplanados* del manto. Esta sabia composición visual produce un irresistible impulso ascendente de la gran masa material de la imagen en evidente triunfo de los recursos del arte sobre las leyes de la gravitación universal.

Nuestra Señora de Fe. Madera dorada y estofada. 2,40 m. Iglesia de Santa María de Fe. Paraguay.



IMAGEN DE MIRADA HIPNÓTICA

Esta imponente imagen ejerció gran influencia en toda la Provincia jesuítica del Paraguay, dejando profundas huellas en el arte de las misiones guaraníes, jesuíticas y franciscanas.

En ella culmina la búsqueda de los artistas misioneros, y probablemente también de los guaraníes no misioneros, de confeccionar obras que logren producir un estado de hipnosis en el espectador. Pero ello no es solamente el resultado de la frontalidad y de la excepcional mirada sino de toda la composición convergente hacia el rostro de la Virgen. La monumentalidad de la imagen y la mirada tan potente, probablemente hacía que la comunidad y sus aledaños se sintieran mirados por ella tal como una madre guaraní mira constantemente a sus hijos.

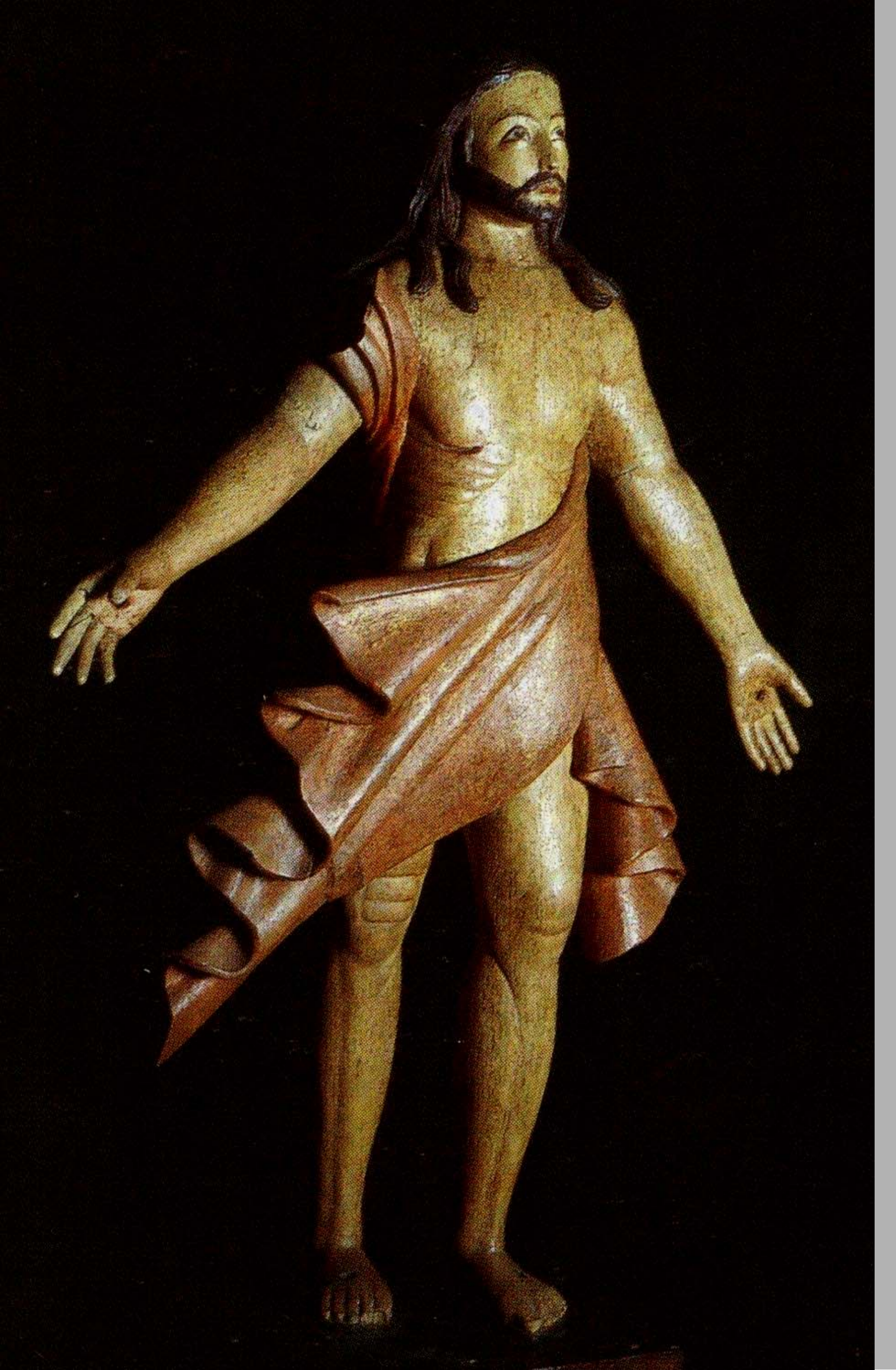
En ese nuevo estilo, los pliegues de los bordes del manto no caen rectos y paralelos como los de las túnicas. Ellos ondulan sobre el cilindro del cuerpo reforzando su direccionalidad. Para ello deben “aplanarse” y evitar el vuelo de los paños barrocos, resultando *estatuas horcones* con mantos de *pliegues aplanados.* Recién en los últimos ejemplos, esos pliegues adquieren mayor autonomía dando lugar a un estilo barroco especial de carácter guaraní *rítmico-musical.*

Nuestra Señora de Fe.
Detalle de la Virgen y el Niño.
Iglesia del pueblo de Santa María de Fe.

Peana de las ánimas del purgatorio



El culto de las almas del purgatorio puede ser considerado como la versión cristiana del culto de los difuntos y antepasados de la antigua tradición guaraní. Así se explica la gran devoción que tuvo el altar de las *ánimas del purgatorio en Trinidad, y* la poca acogida de las representaciones del infierno. Sólo se conocen dos: una que menciona el P. Antonio Sepp y la otra en el libro de Eusebio Nieremberg impreso en las misiones. Las penas de azotes y otros castigos eran considerados en las misiones como correctivos para restablecer la amistad con el *Pa´i,* así el purgatorio restablecía la amistad con Dios antes de pasar al paraíso. Como no existía la pena capital en la justicia ordinaria de las misiones, así el castigo eterno del infierno era difícil de comprender para el guaraní.



El *Resucitado* con capa *chamánica*, “sobrenatural” de *pliegues aplanados*

El escultor, formado en el estilo de *pliegues aplanados*, carecía de otros recursos para representar mantos en vuelo. La distribución de los pliegues a ambos lados del cuerpo resulta artificiosa y muy extraña para un observador actual que desconoce ese estilo.

Es posible pensar que el escultor guaraní sintiera el estímulo de alguna imagen europea. Pero lo que es innegable es que los pasos dados en esa dirección son absolutamente autónomos y creados por él.

¿Hasta cuando será necesario seguir demostrando que cada corte de las gubias del guaraní responde a un ser humano y artista regido por idénticas leyes de evolución de las formas plásticas que las que gobernaron la historia del arte de las demás naciones? Ya que los presupuestos culturales y visuales de todas ellas no fueron iguales, los resultados de todos esos procesos creativos también fueron diferentes. ¡Cada originalidad y diferencia enriquecen el acervo de la Humanidad! ¡Es necesario descubrirlos, cuidarlos y protegerlos porque no son muy frecuentes las razas de artistas tan sensibles y creativos como la estirpe guaraní! Fines del siglo XVII.

Cristo Resucitado. 1,18 m.
Museo del Tesoro de la Catedral de Asunción “Monseñor Agustín Blujaki”. Asunción, Paraguay.

Resucitado con capa de *pliegues aplanados*

Museo del Tesoro de la Catedral de Asunción "Monseñor Agustín Blujaki"

a. El *Resucitado* con su capa, de concepción guaraní del "cuerpo adornado", fue el ámbito en donde se originó el extraño sistema de los *pliegues aplanados.* La capa no imita vestimentas sino adornos que recuerdan las capas plumarias, pensadas para dar una apariencia sobrenatural, mágica a quién revisten.



b. Vista lateral derecha que muestra al espectador el poco espesor de la capa y la compleja técnica seguida para tallar y desbastar los extraños pliegues.



c. Vista lateral- que permite ver el otro lado, el izquierdo de la capa. Recién se puede apreciar que el cuerpo de Cristo no se viste de una capa de tela, sino de dos sistemas de pliegues. Ellos son combinados de tal modo que cubren sus partes íntimas, sin dejar de exhibir su desnudez. Evidentemente esa estatua no fue pensada, ni menos esculpida, para estar depositada en un museo. Su lugar es un templo, o las andas de una procesión, la más gozosa y triunfal, de un pueblo que celebra a Cristo vencedor de la muerte, avanzando hacia el encuentro y el abrazo con la *Tupãsy*, su Mamá. Dicho encuentro daba lugar a mucho derramamiento de lágrimas. El saludo "lacrimoso" tradicional guaraní, no fue comprendido por algún viajero, que intentó, a su retorno a Roma, hacer prohibir esas procesiones de los encuentros de la Resurrección.

Cristo Resucitado de Santa María de Fe con manto de *pliegues aplanados*



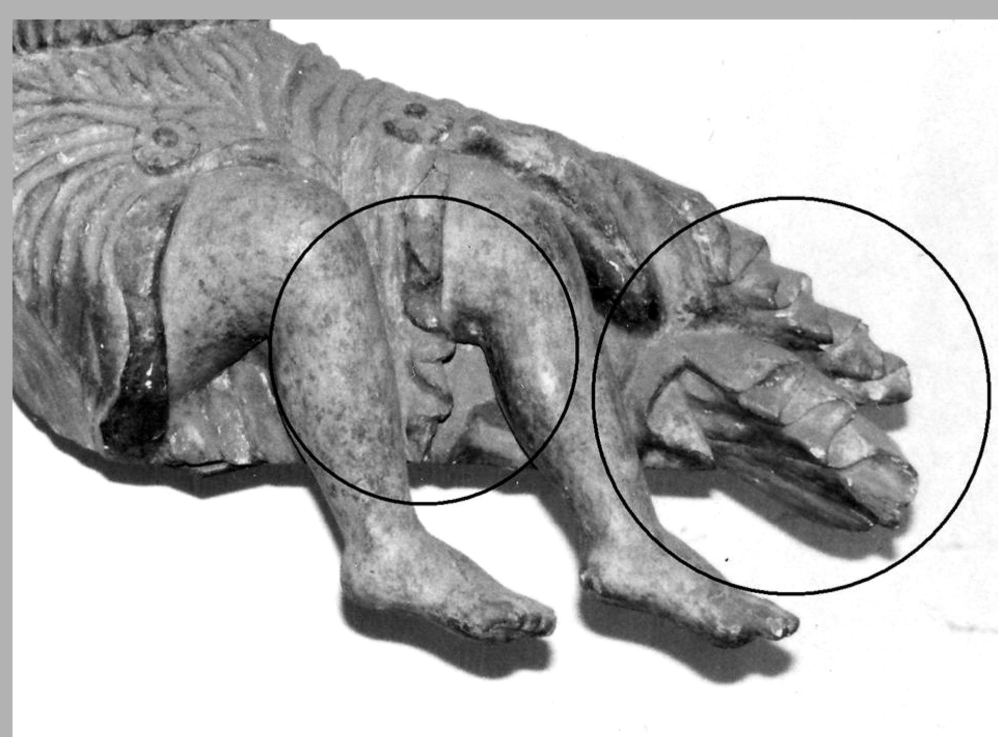
El sistema de los paños con *pliegues aplanados* permite al escultor construir un equivalente de paños en vuelo sin ser barrocos. Estos paños en vuelo no barrocos engañaron a los investigadores. Tanto en el *Resucitado* como en el *Santiago Matamoros*, figs. 73 y 80, se creyó que eran una versión tridimensional de grabados bidimensionales. En realidad son pura invención del estilo de *pliegues aplanados*. Obsérvese el parecido tratamiento de las rodillas y las piernas con el *Resucitado* de fig. 73. Fotografía año 1985.

a, b. *Cristo Resucitado*.

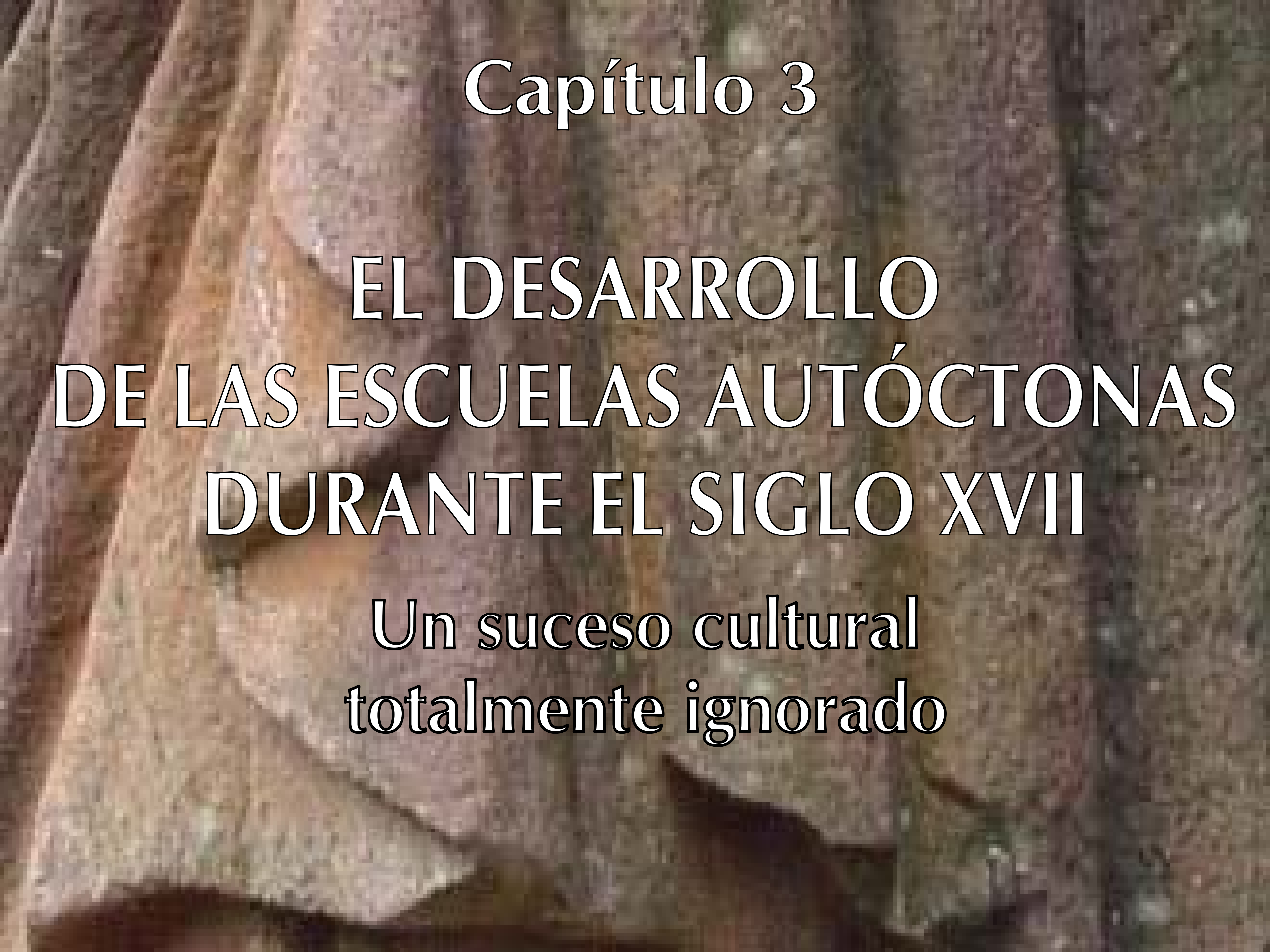
1,47 m. con el brazo levantado, 1,31 m. hasta la cabeza. Iglesia de Santa María de Fe. Paraguay.

El Maestro de Santa María de Fe
y su estilo de *pliegues aplanados*





a, b. *Ángel*. Uno de los dos ángeles que acompañan a la imagen patronal de la Iglesia de Santa María de Fe. Sus túnicas en vuelo terminan en extraños *pliegues aplanados* de bordes *serpentinatos.* La foto en grises destaca mejor el diseño extraño del relieve de los pliegues, muy semejante al *Resucitado*, fig. 73, y al *San José* de la fachada de Concepción, fig. 139.



Capítulo 3

EL DESARROLLO DE LAS ESCUELAS AUTÓCTONAS DURANTE EL SIGLO XVII

Un suceso cultural totalmente ignorado

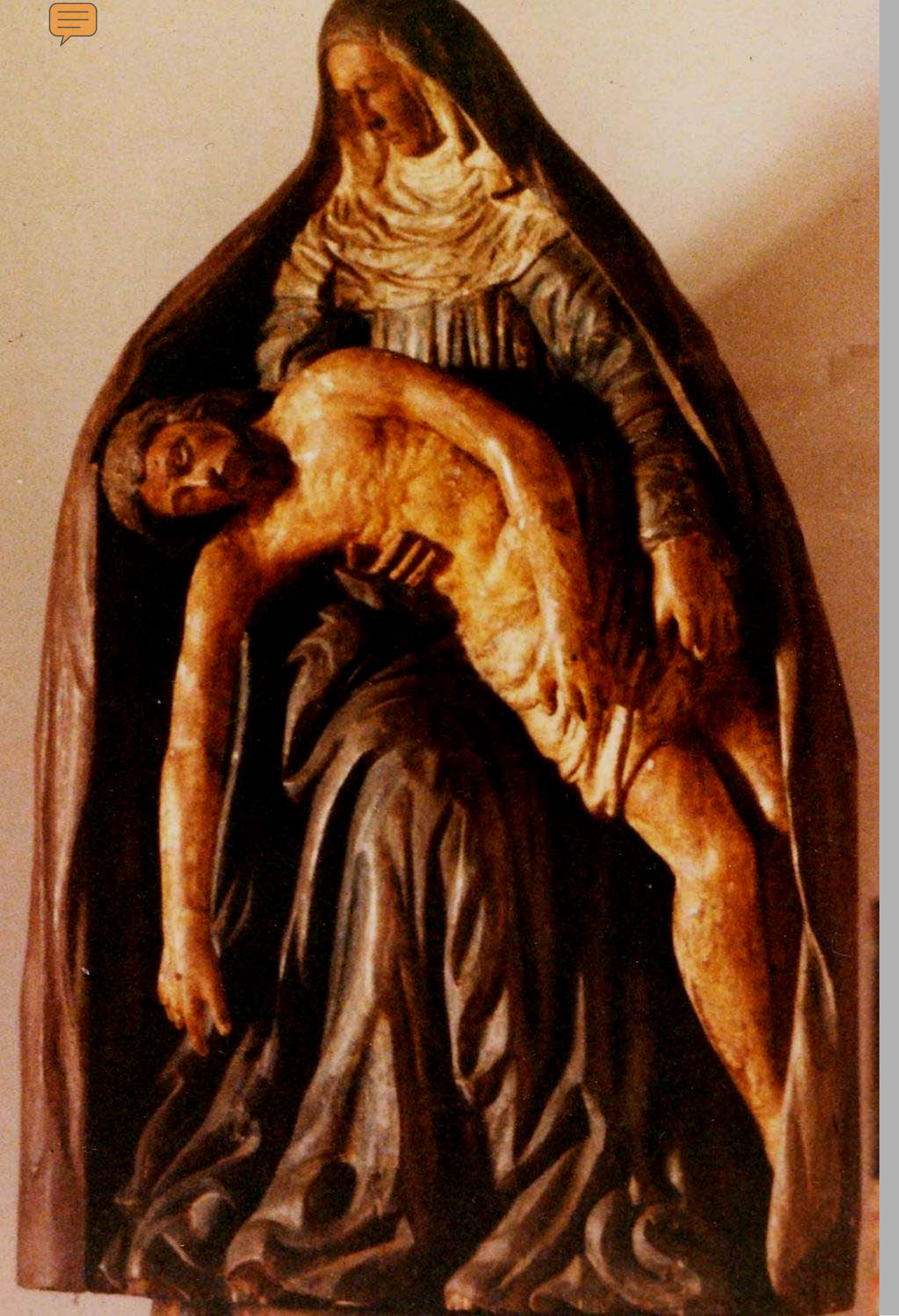
DESARROLLO Y EXPANSIÓN DE LOS ESTILOS AUTÓCTONOS DE LOS *PLIEGUES APLANADOS*

El estilo de las *estatuas horcones* de *pliegues aplanados,*
a pesar de ser el más difundido en las misiones
sigue siendo, hasta hoy, el estilo menos conocido

Nació a fines del siglo XVII en Santa María de Fe y mantuvo su
Vigencia durante y después de las reformas de Brasanelli

Principales Centros

Santiago, Paraguay (1685?)
Caazapá, Paraguay (pueblo franciscano que lo adoptó 1690?)
Pueblos del Río Uruguay (Rio Grande Do Sul - 1690?)
San Luis Gonzaga, Brasil (1795-1710?)
Concepción (de la Sierra) Argentina 1710-1720?



El estilo de *pliegues aplanados* en Santiago (Misiones, Paraguay)

El genial escultor que talló la gran imagen de la Patrona del pueblo de Santa María de Fe no pudo quedarse inactivo después de crear el sistema de los *pliegues aplanados* que le diera tanto éxito. Pero en Santa María de Fe, salvo el gran *Resucitado*, es imposible reconocer con seguridad su mano en alguna otra obra suya.

En cambio en Santiago tenemos un conjunto muy importante de obras en ese nuevo estilo de los *pliegues aplanados* que muestran notables coincidencias con el mismo estilo que indudablemente nació en Santa María. Podemos suponer que fue el mismo artista que por diversas razones se trasladó de Santa María de Fe a Santiago, donde estableció un importante taller.

Ese traslado pudo producirse antes de 1692, año de la llegada de Brasanelli a Santa María de Fe. O también ser algo posterior a esa fecha, por motivos de desavenencia entre ambos maestros, cuyos estilos eran sin duda incompatibles. A pesar de que treinta años después Brasanelli rinde homenaje al autor de la patrona del pueblo, sin embargo en los comienzos de su labor en las misiones la relación entre ambos, quizás fue difícil.

Quizás ambas *Piedades*, la de Santa Rosa, fig. 130 y la de Santiago fueron el resultado de una oculta, o ya, quizás visible competencia entre ambos maestros. Si bien la posteridad proclamaría, a no dudarlo, vencedor al maestro de Santiago, en su momento la fama que precedió a Brasanelli y su proclamado apoyo del Provincial le otorgaba muy reconocida autoridad.

El *Santiago Matamoros* de la iglesia

Los *pliegues aplanados* del manto de Santiago se independizan del cuerpo-horcón, que era su origen.



***Santiago Matamoros*. Madera policromada, arreos y armas adicionados. 1,26 m x 2,12 m. Iglesia del pueblo de Santiago. Misiones. Paraguay. Fotografía del año 1991.**



El escultor, presumiblemente el mismo de la Patrona y del *Resucitado* de Santa María de Fe, ha desarrollado el sistema de *pliegues aplanados* con independencia del horcón de base, lo cual confiere al sistema notables posibilidades y mejores resultados.

Santiago Matamoros, rostro y vista posterior



Santiago Matamoros en dos vistas poco accesibles al lector. La primera, de frente, muestra su rostro extrañamente parecido a los numerosos rostros masculinos de la iglesia y del Cristo de la Piedad del Museo. También hace recordar al, ya más lejano, Cristo Resucitado de Santa María de Fe. ¿Se trata de similitudes de taller? ¿O se trata del mismo artista que trabajó en todas estas imágenes? Para un escultor de habilidad y talento, como lo revelan estas obras, tallar 15 o 20 imágenes no es una cantidad excesiva. La presencia de un artista tan creativo justificaría la falta de obras de Brasanelli en Santiago. La vista desde atrás, que muestra el volumen de la capa, será analizada en la lámina siguiente.



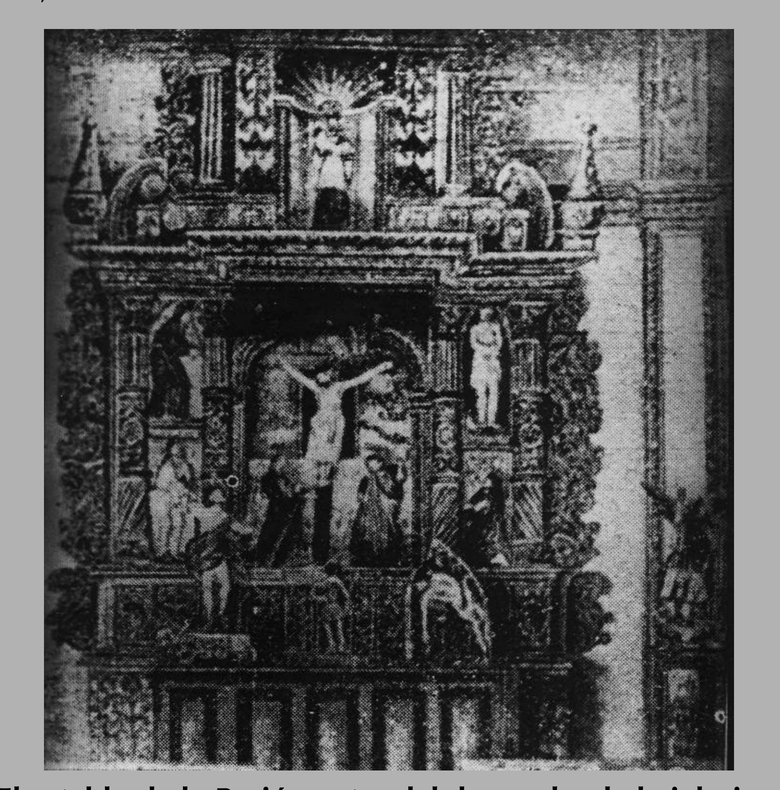
Mano de un moro caído sobre el escudo, y el tratamiento de los volúmenes proyectados en tercera dimensión

El tratamiento de la mano y sus dedos, entre otros elementos, nos permite descubrir el pensamiento del escultor que concibe las formas de las figuras en su calidad de volúmenes en tres dimensiones, definidos y organizados por medio de una incipiente ciencia geométrica. En este caso, los dedos se conciben como cilindros articulados y desarrollados en un espacio tridimensional.

Este modo escultórico de pensar las formas como volúmenes, no es privativo de los dedos de la mano, sino que se extiende a los tres cuerpos de los moros, sus armas, turbantes y demás atuendos, al caballo, sus patas y cuerpo cilíndrico cuya cola, cual otra capa, también se extiende al viento. El mismo santo se beneficia con la definición volumétrica de todo este entorno, al enfatizar su gesto no solamente como expresivo ideograma, sino materializándolo en el espacio en el momento paradigmático de lanzarse espada en mano y capa al viento, sobre sus enemigos. Dicha capa, quizás, junto al caballo, es el elemento más llamativo del conjunto, vista de frente, podría hacer pensar en la copia aplanada de un grabado. Sin embargo posee un sorprendente y original desarrollo en tercera dimensión, como puede ser apreciado, desde atrás, en la notable fotografía de la fig. 82 b.

El retablo actual de la iglesia de Santiago y el antiguo *Retablo de la Pasión*

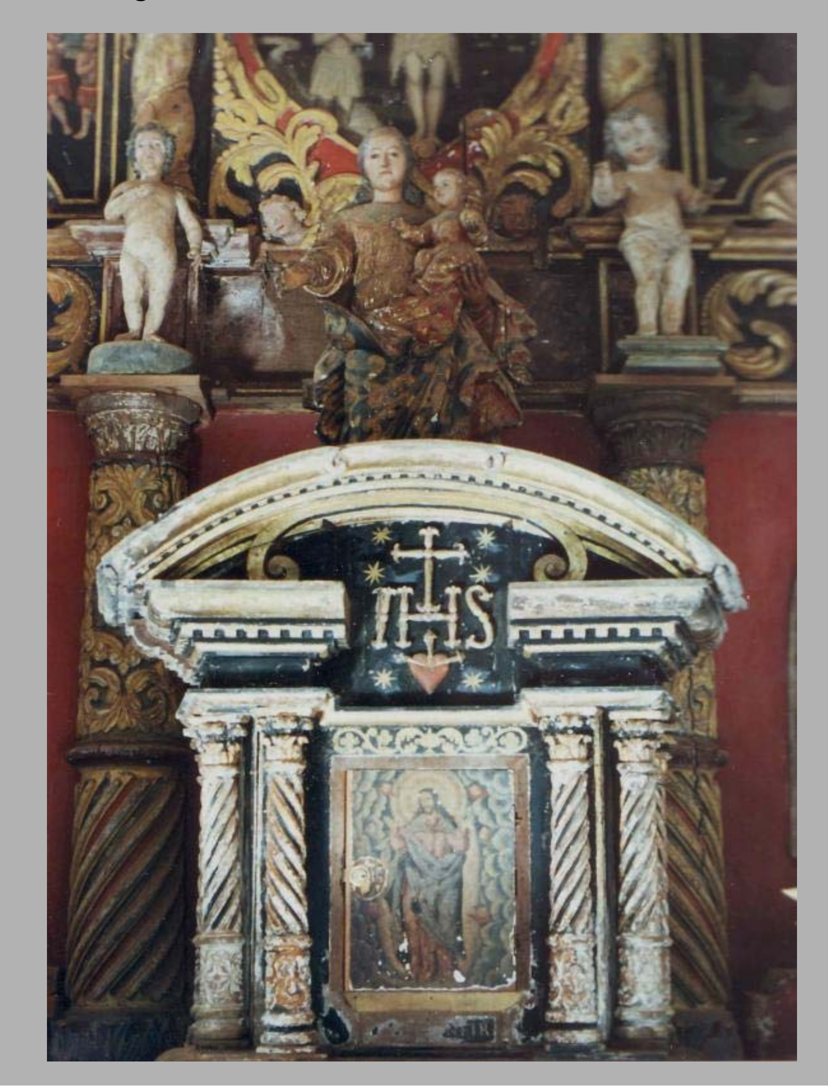
a. El Retablo central en su estado actual. Por las tres escenas de bautismo pintadas sabemos que este retablo se hallaba en el baptisterio. Pero los cambios continuaron. Antes de 1998 se retiró el sagrario para ubicarlo a la derecha, fuera del retablo. También se cambió la *Virgen* a la pared izquierda donde estaba el *Crucifijo* y a este se lo ubicó en el centro que dejaron el sagrario y la *Virgen,* como se hallan ahora, año 2009.



b. El retablo de la Pasión antes del derrumbe de la iglesia. Muchas de sus figuras pasaron al altar central actual, y otras al museo, como la Piedad y el Cristo resucitado. En la pilastra lateral aparece un San Miguel de túnica ahuecada, hoy desaparecido

Retablo del baptisterio, y después central, en su estado anterior a su última reforma.

a. El retablo en su estado anterior a la última reforma, con la Virgen en el centro, encima y detrás del sagrario. b. el sagrario y detrás la Virgen desplazados ahora del retablo. El cambio obedece a que el oficiante post conciliar prefiere no dar la espalda al Santísimo del sagrario. Fotografía de 1990.



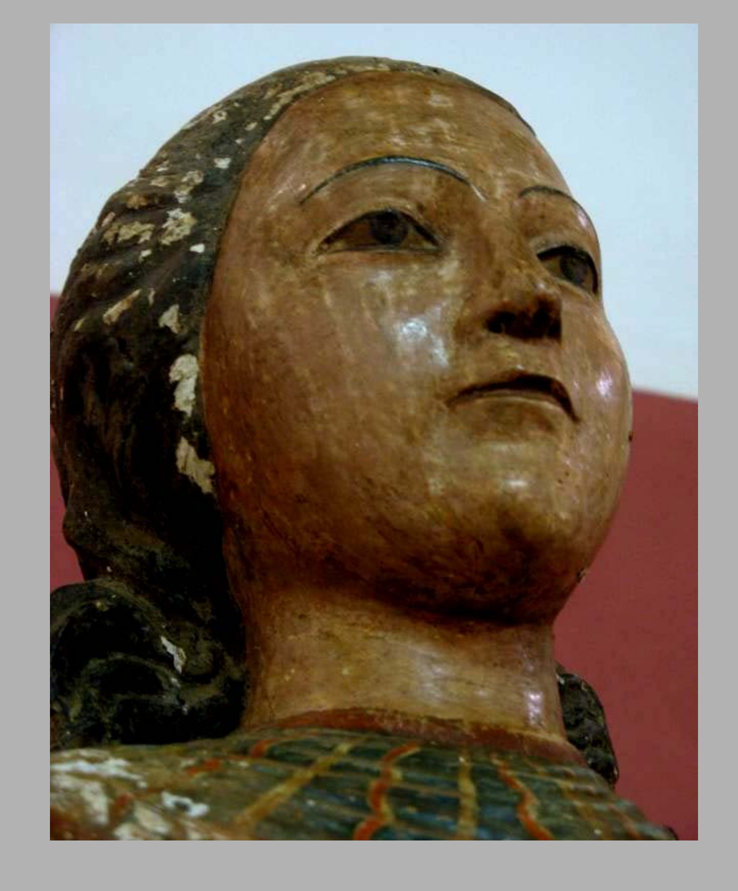


VIRGEN DE LA CANDELARIA DE SANTIAGO

En los altares centrales de los templos de cada pueblo, durante el siglo XVII, el lugar de privilegio se destinaba a María, la Madre de Dios. La reforma de Brasanelli dio mayor énfasis a los santos de la Compañía. Por ello es que en Santiago, el Provincial Luis de la Roca, manda conseguir una imagen de San Francisco Javier mejor de la que había. Sus órdenes nunca mencionaban a imágenes de María pues estas eran intocables. ¡A pesar de lo cual la *Virgen de la Candelaria*, o *del Rosario* hoy ya no se encuentra allí, en el retablo central!

La imagen mariana más antigua y preferida del pueblo Guaraní fue la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú. Un lugar importante en la devoción de ese pueblo lo ganó también la *Inmaculada* de Berger, y también la *Inmaculada* del pueblo de Jesús, tallada según el grabado de la tapa del libro del Padre Antonio Ruiz de Montoya. Pero desde el punto de vista de los aportes tipológicos y estilísticos las más importantes antes de la reforma de Brasanelli fueron cuatro: la *Virgen de Loreto* que se hallaba presente en todos los pueblos, la *Tupãsy* de San Ignacio Guazú, la Patrona de Santa María de Fe y la *Virgen de la Candelaria* de Santiago.

La *Virgen* de la Candelaria, de Santiago, muestra una notable diferencia de las imágenes anteriores. Mientras la Virgen de Loreto y la Tupãsy de San Ignacio Guazú, se inscriben en una composición piramidal determinada por sus mantos, y la Virgen de Santa María de Fe se cubre con un manto cuyos pliegues determinan la forma y la silueta del conjunto, la Virgen de la Candelaria de Santiago se diferencia de todas en que su cuerpo define su composición trascendiendo por primera vez su envoltorio de manto y túnica. Se trata del logro personal de un excepcional escultor que fue, junto con el Maestro de San Ignacio Guazú, uno de los mayores artistas autóctonos, un verdadero genio de las misiones. Foto: 1990.



Virgen de la Candelaria de Santiago, ahora desplazada de su ubicación central en el retablo. Durante el traslado la imagen sufrió numerosos daños y pérdidas de la capa cromática. La estructura de la cabeza y el rostro parece muy similar a la imagen patronal de Santa María de Fe. Lo que las diferencia principalmente es la policromía de la última, que parece más reciente, en cambio, lo poco que queda del color de la primera parece original y como raspado. La mano que sostiene al Niño, muestra una estructura muy semejante a la misma mano en Santa María de Fe. La figura que aparece, hoy, de rodillas delante la Virgen es *Cristo en el Huerto de los Olivos* y es presentado, ahora, curiosamente, como "San Bernardo". Foto: 2009.



PLIEGUES APLANADOS EN EL MANTO

Por la organización de los pliegues de la túnica en su parte inferior podemos inferir que el escultor pudo conocer alguna obra de Brasanelli en San Ignacio Guazú, a pesar de lo cual la definición de la imagen se confía a los *pliegues aplanados*. Podría tratarse del mismo autor del *Santiago Matamoros* y del *Resucitado* de Santa María de Fe.

Sus obras principales, de confirmarse dicha autoría, serían: la imagen patronal del pueblo de Santa María de Fe y la *Virgen de la Candelaria* de Santiago. Podríamos añadir a estas dos imágenes principales la extraordinaria *Piedad* que ya de por si marca un nivel como para reconocer a un verdadero genio. Sin duda que en esta selección no podría quedar excluido el notable conjunto ecuestre, único en las misiones, del Patrono del pueblo de Santiago y además un valioso *Crucifijo* con paño de pureza de *pliegues aplanados*.

A pesar de las características novedosas de la imagen de esta *Virgen de la Candelaria*, sin embargo sus lazos con la tradición de los *pliegues aplanados* son muy evidentes. Tanto los pliegues del borde del manto del sector izquierdo y derecho, como la anatomía de las manos, en especial la que sostiene al Niño Jesús, están muy relacionados con la imagen de la Patrona de Santa María de Fe.

El esquema, de un cuerpo con túnica, enmarcado de ambos lados con *pliegues aplanados* es semejante. La principal diferencia es que los pliegues de Santiago son más complejos y desarrollados, y definen los contornos de los cuerpos, tanto de la Virgen como del Resucitado. Foto: 2009.

CRUCIFIJO de paño de *pliegues aplanados*
Iglesia de Santiago. Paraguay



Crucifijo con sus propias características, se diferencia de los crucificados del siglo XVIII por el paño de pureza, que no imita los paños barrocos europeos traídos por Brasanelli, sino que inventa un plegado en el sistema del siglo XVII de *pliegues aplanados*. El rostro del Crucificado es muy similar al Cristo muerto de la *Piedad*, al *Santiago ecuestre* y al *Resucitado* de Santa María de Fe. Fotografía: 1985.

CRUCIFIJO
de paño de *pliegues aplanados*
Iglesia de Santiago. Paraguay

Crucifijo que actualmente preside el retablo. Anteriormente, como aún es costumbre en las iglesias de Chiquitos, presidía el Calvario en el altar lateral del lado del Evangelio.

Se trata de uno de los mejores Crucifijos con paño de pureza tallado en el sistema autóctono de *pliegues aplanados*. Es un ejemplo para analizar la mentalidad de esos escultores, que se atreven a modelar paños en un sistema muy diferente al barroco europeo, pero que termina combinándose con este durante el siglo XVIII.

Crucifijo. Santiago. Paraguay. Anteriormente se hallaba en la pared lateral y ocupó recientemente el lugar central del retablo donde se hallaba la *Virgen de la Candelaria*. Tamaño natural. Fotografía del autor. Año: 2009.



Cristo flagelado y el *Ecce Homo* que acompañan en el retablo al *Crucificado*







a. *Cristo flagelado.* Le falta la columna. Siglo XVII.

b. Paño de pureza del *flagelado* con el detalle de los típicos *pliegues aplanados.* Una curiosa faja de la misma tela ajusta ese paño en la parte trasera, en este *flagelado* como en el *Crucifijo* central y todos los demás paños de pureza de esta iglesia y museo.

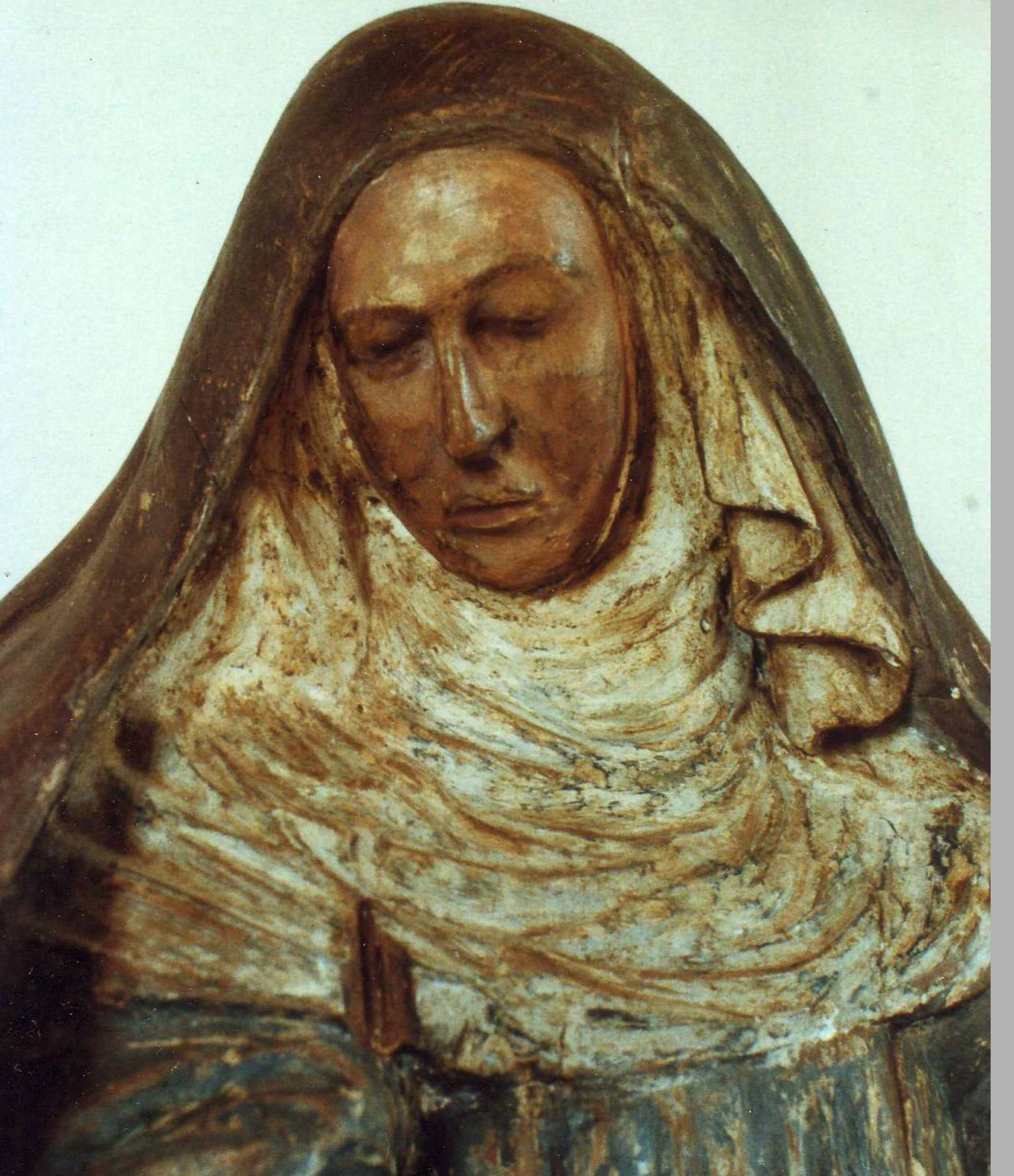
c. *Ecce Homo.* Con capa y paño de pureza en el sistema de *pliegues aplanados.* Siglo XVII.

La Piedad
Museo de Santiago



Con la ilustración frontal de la carátula del capítulo de Santiago y esta vista desde el lado derecho inferior, además de las dos vistas del rostro de la Dolorosa se puede ya tener una idea de lo que significa esta notable escultura, más allá de la idea que pudo brindarle algún grabado europeo. Entre las posibles fuentes de inspiración podría figurar la imagen gótica de la *Virgen del Camino*, de León, con muchas y acertadas modificaciones

En medio siglo de evolución los *santo apohára* guaraníes se han colocado a la cabeza del arte sudamericano y de sus gubias y cinceles podremos esperar obras que superan todas las previsiones.



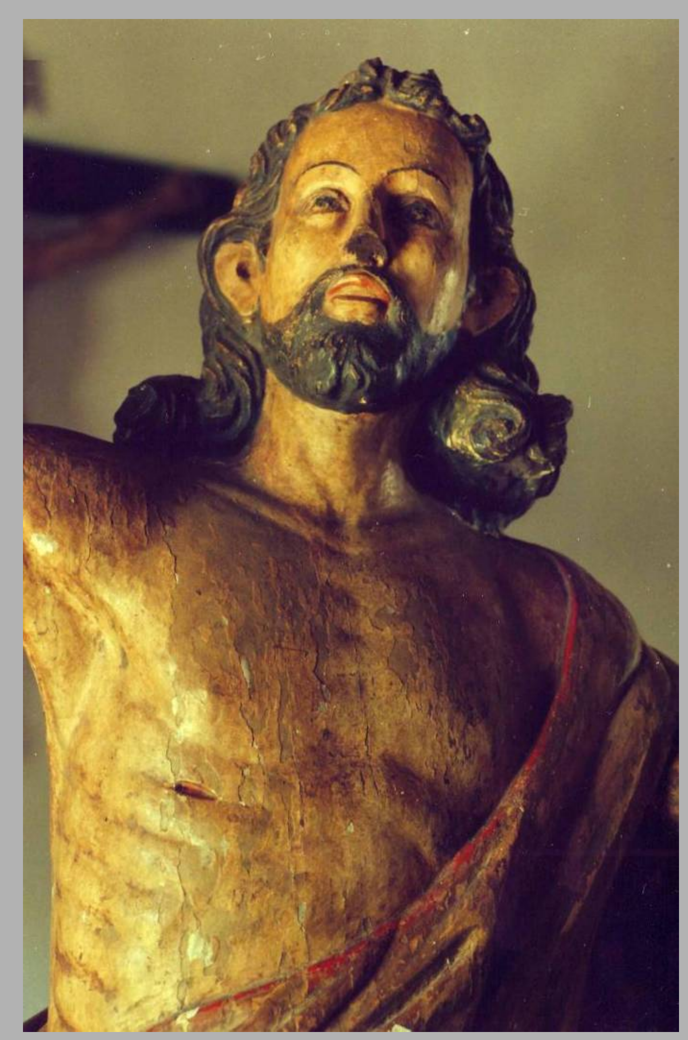
La notable *Piedad* del Museo de Santiago

Pocas obras misioneras expresan como esta *Piedad* un dramatismo sufriente y contenido, sin asomo de teatralidad ni histerismo, que se puede parangonar con las *Piedades* europeas más famosas. Esta obra corresponde al gran artista al que atribuimos la imagen de la *Virgen de la Candelaria* del retablo central y otras tallas principales del pueblo. Probablemente se trata del inventor del sistema de los *pliegues aplanados* y autor también de la imagen patronal de Santa María de Fe. De poder atribuirle esas obras estaríamos en presencia de un verdadero genio del arte de las misiones que trabajó en las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII.

La comparación del rostro de la Dolorosa con la expresión triunfante del Resucitado, de la lámina siguiente, nos muestra a un artista de recursos poco frecuentes en su época.

Virgen de *La Piedad*. 1,10 m.
Museo de Santiago. Paraguay.
Foto 1985.

El genial escultor de Santiago ante el desafío de representar el movimiento y la alegría triunfal de la Resurrección



***Resucitado*. 1,26 m. Museo de Santiago. Misiones. Paraguay. El contraste del dolor y muerte del Crucificado de la misma sala y la alegría exultante del Resucitado no puede ser mayor. Foto 2009.**

Tupãsy Ñuguaitĩ: la fiesta mayor de los guaraníes misioneros



En el imaginario guaraní estas dos imágenes estaban estrechamente unidas. En la madrugada de la Resurrección se llevaba a cabo la procesión del "encuentro". Por ello, luego de esta fiesta, las dos imágenes ocupaban, todo el año, lugares de privilegio en la iglesias misioneras como todavía ocurre en algunos templos Chiquitanos.

LA VIRGEN DEL ENCUENTRO

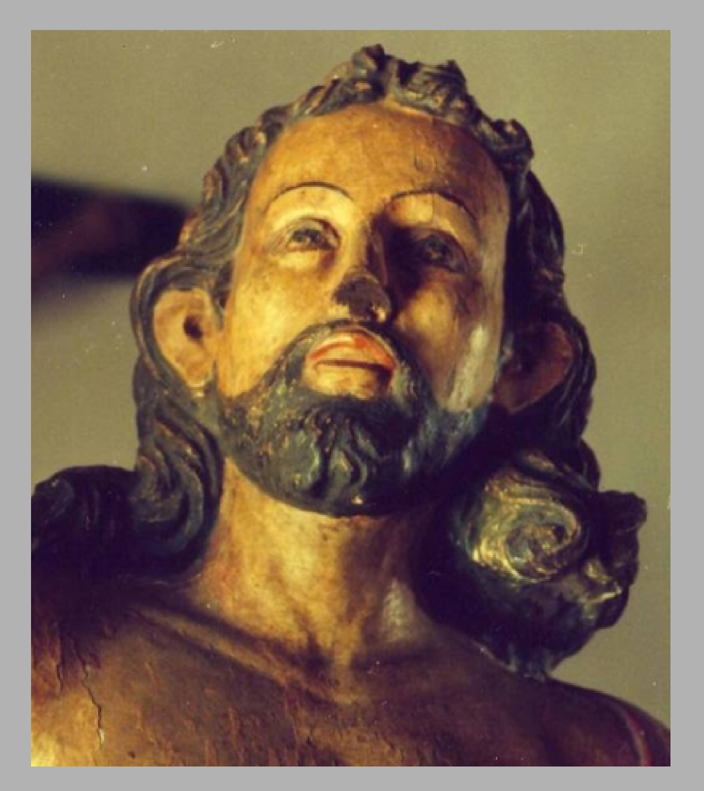
La *Virgen del Encuentro,* es un verdadero compendio de los mejores recursos del estilo de *pliegues aplanados,* sin huellas del estilo de Brasanelli. Aunque la atribución de su autoría es muy incierta, algunos detalles, como los rostros de los querubines de la peana, el virtuosismo y la corrección de los pliegues de la capa así como el extraño cubre-cuello que forma dicha capa, emparentan con parecidas prendas de la Virgen del altar central y de la Piedad del mismo templo y Museo. Dicho cuello pareciera ser, más que parte del atuendo femenino de la Virgen, un recurso que brinda líneas curvas que acompañan la redondez del cilindro del cuello y la cabeza, a diferencia de los pliegues verticales y paralelos de las túnicas tradicionales que seguían y destacaban la verticalidad de la figura.

Esta *Virgen del encuentro* acompañaba al *Cristo Resucitado* en las procesiones del Domingo de Resurrección. Ambas figuras están caracterizadas en el estilo de *pliegues aplanados*: en caída gravitacional los de la Virgen y en un vuelo totalmente sobrenatural, o surrealista, los del Cristo Resucitado.
1,09 m. Museo de Santiago. Paraguay.



Comparación de los rostros del *Santiago Matamoros* y del *Resucitado*





El rostro del Santiago Matamoros, a y el del Cristo Resucitado b, parecieran provenir de la mano del mismo escultor. También los rostros de las imágenes presentadas en la página siguiente tienen rasgos parecidos:

a. *Santiago Matamoros*. Estatua ecuestre guardada en el nuevo templo de Santiago.

b. *Cristo en el Huerto de los Olivos*, rebautizado actualmente como *San Bernardo adorando a la Virgen*.

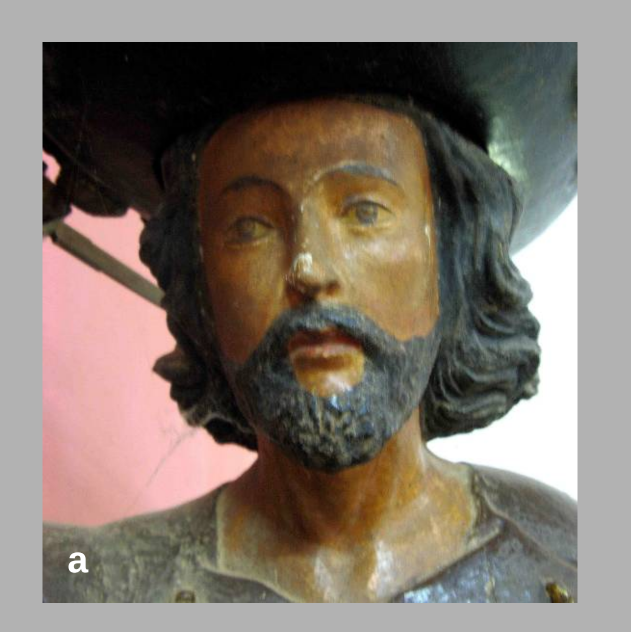
c. *Cristo Crucificado*, hoy en el altar principal.

d. Posible *San José* de un pesebre de este pueblo.

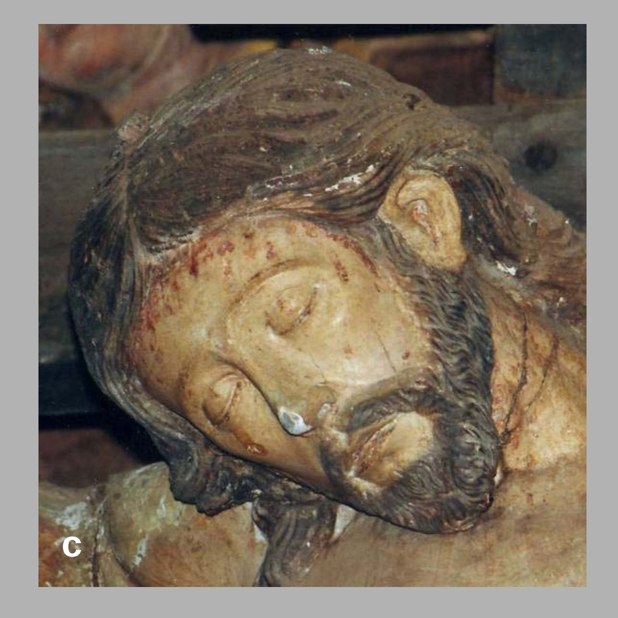
e. *Ecce Homo* del antiguo altar de la Pasión y hoy en el altar de la nueva iglesia.

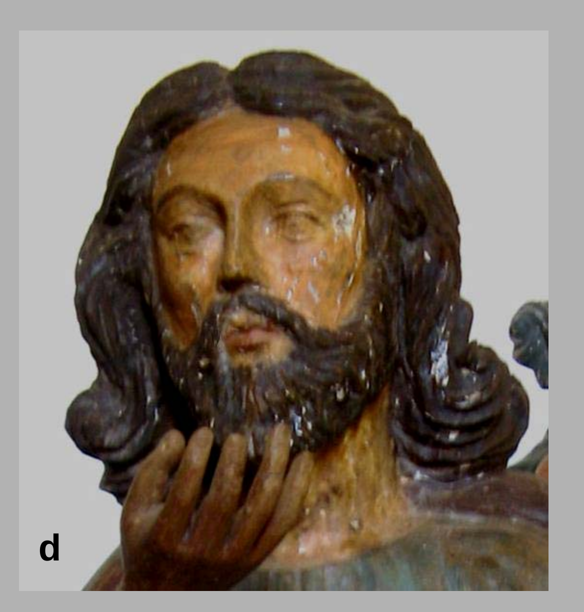
f. *Cristo Flagelado* también denominado Señor de la Columna.

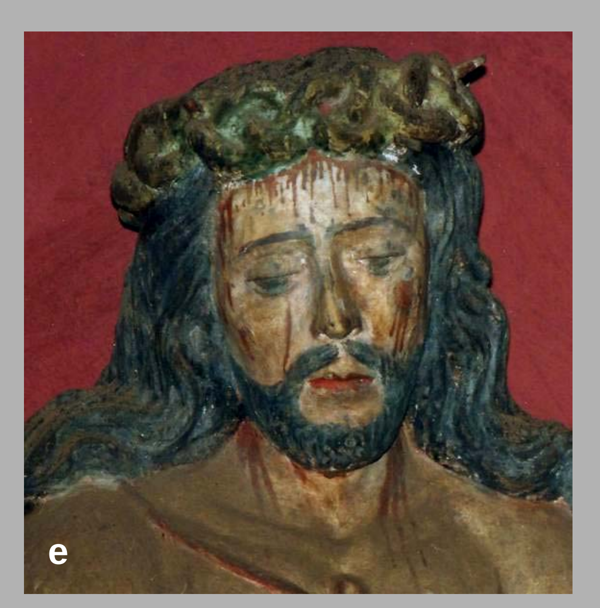
Comparación de los rostros masculinos de Santiago de posible común autoría: el Maestro de Santiago

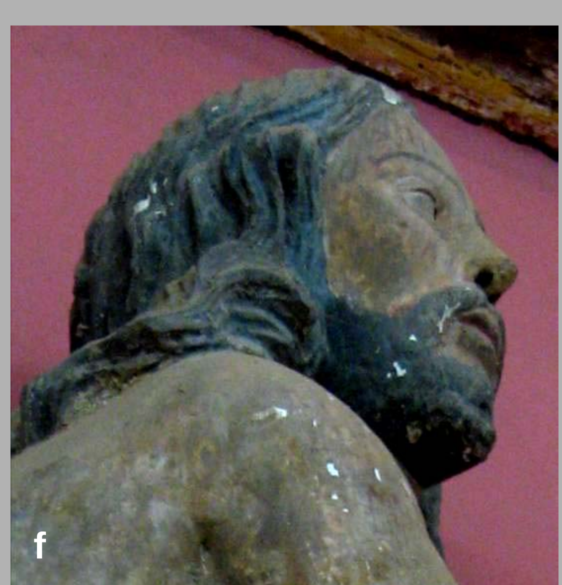














IMÁGENES "DE VESTIR" EN SANTIAGO

Los curas españoles y criollos que reemplazaron a los jesuitas introdujeron algunas imágenes de vestir, las que tuvieron poca o casi ninguna aceptación entre el pueblo guaraní. Los criollos no entendían su rechazo a vestir con telas reales a los santos, que para ellos eran:

"unos trozos de madera mal labrados, sin ningún adorno en sus cuerpos [...] *y pudieran haber empleado parte de las ricas telas que emplearon en los ornamentos, en vestidos decentes de estas imágenes y otros adornos de ellas*." *

La cultura guaraní fue una cultura del cuerpo desnudo y adornado, por lo que su comprensión de la vestimenta de las vírgenes y santos difícilmente sea parecida, o en algo equivalente, a la de los europeos. Esa vestimenta era considerada por el guaraní más en su función de adorno simbólico, *chamánico*, modelado por el escultor, que en la de la cobertura, y protección de los cuerpos y la definición del rango social de las valiosas telas. Fotografía año 2009.

* Doblas, Gonzalo de: *Memoria sobre las misiones de indios Guaraníes.* Colección Pedro de Ángelis. Plus Ultra. Buenos Aires, 1970, t. V, p. 100.



San José de Caazapá

Pueblo franciscano que adopta el sistema de estatuas horcones con *pliegues aplanados*

Detalle de *Inmaculada Concepción*.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
Originaria de Caazapá. Paraguay. Siglo XVII.



Retablo mayor. Iglesia San José de Caazapá. Paraguay. Retablo barroco, mediados del siglo XVII.

A excepción de la *Virgen del Rosario*, las demás estatuas, de fines del siglo XVII, son la expresión más pura y también más rígida del estilo de mantos con *pliegues aplanados.* La excepción, el *San Francisco de Asís*, de estilo barroco, está inspirado en el mismo santo de Brasanelli de San Ignacio Guazú.

Foto gentileza de Margaret Hebblethwaite.



Actualmente figura como *San Pedro*, pero los inventarios de 1779 mencionan dos *San Pablo* y ningún *San Pedro*. Probablemente, su antigua espada le fue cambiada por una llave. En cambio, nada se sabe hoy del antiguo *San Bonaventura* ni del *San Antonio* también mencionados por el inventario.

San Pablo. Caazapá. Paraguay. Estilo manto con *pliegues aplanados*, fines del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII.

Foto gentileza Margaret Hebblethwaite.



Tanto los pliegues paralelos de las túnicas como los *pliegues aplanados* de sus mantos son resueltos no con la libertad que se toma el maestro y creador de un estilo, sino en la minuciosidad y "fundamentalismo" de un discípulo.

San José con el Niño. Caazapá. Paraguay.
Foto gentileza Margaret Hebblethwaite.

Otros santos del mismo retablo



a. ***Santo Domingo***. **Caazapá. Paraguay.**



b. ***Virgen con el Niño***. **Caazapá. Paraguay.**

La Virgen con túnica, sin capa destaca su condición femenina en contraste con las capas de los demás santos.



c. ***San Nicolás***. **Caazapá. Paraguay.**



Estilo barroco, inspirado en el *San Francisco de Asís* de Brasanelli de San Ignacio Guazú. Posiblemente, fue encargado a un escultor de San Ignacio Guazú ya que tratos semejantes entre franciscanos y jesuitas eran frecuentes.

Lo que queda probado con esta imagen es que los franciscanos no despreciaban el estilo barroco de Brasanelli. De ser posible, probablemente, hubieran cambiado todas sus imágenes a este estilo.

San Francisco de Asís. Caazapá. Paraguay.



Es el mismo estilo de *pliegues aplanados* pero en una versión más creativa y quizás más popular que la de las imágenes del retablo de San José de Caazapá. Es notable el empeño del escultor en conservar la forma cilíndrica del tronco original que culmina en la mirada hipnótica de la Virgen. Se trata de una fórmula perfecta, gloriosa, como una ecuación matemática, sin errores ni vacilaciones.

La imagen tiene reminiscencias americanas ya que la "diosa" no se erige sobre nubes y algunos querubines en vuelo, como es costumbre en las imágenes cristianas, sino que pisa una gran media luna y una compacta doble hilera de cabecitas infantiles. Ellas parecen guardar en su arcano inconciente el recuerdo de las cabezas que asoman de las paredes de las pirámides aztecas o en los altares de las civilizaciones más cercanas del altiplano andino, e incluso en los textiles paracas de la costa peruana.

En el despliegue visual de su poder *chamánico* - hipnótico ésta imagen solo es comparable a las dos *Inmaculadas* que todavía permanecen en el friso de Trinidad, de las cuatro que había originalmente.

Inmaculada Concepción.
1,08 m. Origen: Caazapá. Paraguay.
Fines del Siglo XVII.
Museo del Barro. Asunción. Paraguay.


Pueblos del Río Uruguay
Río Grande do Sul 1690?





Dos estilos en una sola imagen, cabeza y manos ensambladas y *pliegues aplanados*

Los brazos eran *ensamblados* y la cabeza, por lo que la foto permite apreciar, también. Sin embargo la capa que envuelve el cuerpo corresponde al mejor estilo de los *pliegues aplanados*. Lo cual significa que el escultor resumió en una las tres diferentes etapas que transitaron los talleres donde esos estilos fueron creados. Esto fue posible porque dichos estilos ya se conocían perfectamente a través de códigos establecidos anteriores a la llegada de Brasanelli.

San Ignacio de Loyola. Seminario de San Leopoldo. Porto Alegre. Brasil.

La cabeza, a pesar de su deterioro exhibe una talla de mucha calidad y notable expresividad. Aunque es muy posible que el escultor dispuso de algún grabado para lograr rasgos fisonómicos parecidos, sin embargo ello solamente no explica toda la expresividad del rostro de esta imagen del siglo XVII del fundador de la Compañía. Nos queda un interrogante irresuelto. Si los escultores de San Ignacio Guazú y Santa María de Fe lograron avanzar de etapa en etapa generalmente lo hacían abandonando las etapas superadas para incorporar los avances logrados. En cambio esta imagen exhibe el sistema de los miembros *ensamblados*, combinándolos sin ninguna dificultad con la técnica de los *pliegues aplanados* sin que ninguna huella de barroquismo turbe la sólida construcción estructural y ornamental de la imagen. La probable explicación sea que su autor viajó por los pueblos del Paraná y fue registrando las novedades logradas en esos talleres. Una vez en su pueblo oriental eligió los estilos que más le impactaron sin guardar la secuencia y orden de aquellos descubrimientos.



El ángel en vuelo, como numerosas otras imágenes del Museo de San Miguel son claros testimonios de la expansión de los estilos de San Ignacio Guazú y de Santa María de Fe. La notable comunicación de los talleres misioneros y las constantes influencias mutuas entre unos y otros no figuran en los documentos jesuíticos, pero fueron la realidad de la época como lo descubre este típico ejemplo de *túnicas ahuecadas* con bordes *aplanados.*

Ángel en vuelo. 0,75 m.
Museo de San Miguel. Brasil.



San Luis Gonzaga

Creaciones y audacias estilísticas surgidas en ese taller

El desarrollo estilístico del taller de San Luis Gonzaga, ilustrado por seis ejemplos que integran esta serie, comienza con las *estatuas horcones* de pliegues paralelos y verticales y culmina en el estilo de los *pliegues aplanados* en un barroco riograndense particular.

Para el estudio de los pliegues son más claras las fotografías en blanco y negro. En el caso de San Luis, de un desarrollo estilístico muy especial han sido seleccionadas fotografías sin color que permiten apreciar mejor los pasos o etapas de dicha evolución.

San Luis Gonzaga. Imagen del santo patrono. Escultor guaraní según boceto o modelo perdido de Brasanelli. 2,16 m. Año 1700? Fotografías 1990.

Primera etapa de esta serie evolutiva de San Luis Gonzaga: comienza con las *estatuas horcones* de pliegues paralelos y verticales





Se trata del primer eslabón de un proceso de evolución seguido en el taller de San Luis o quizás de San Nicolás, que llevará desde los pliegues verticales de un rigor estilístico pocas veces igualado, hasta una versión barroca de *pliegues aplanados*.

La túnica y especialmente el manto de esta imagen constan de pliegues que por su verticalidad y paralelismo pertenecen al estilo de las *estatuas horcones* y en parte al de *túnicas ahuecadas.* Pero su inusual volumen y también la independencia de cada pliegue anuncian ya el sistema de *pliegues aplanados*.

La imagen de San Francisco, al igual que las demás del pueblo de San Luis, pudieron haber sido talladas por los escultores vecinos de San Nicolás.

a, b. *San Francisco de Asís*. San Luis. Rio Grande do Sul. Brasil.

Segunda etapa de San Luis Gonzaga: *estatuas horcones* de *túnicas* con pliegues ahuecados

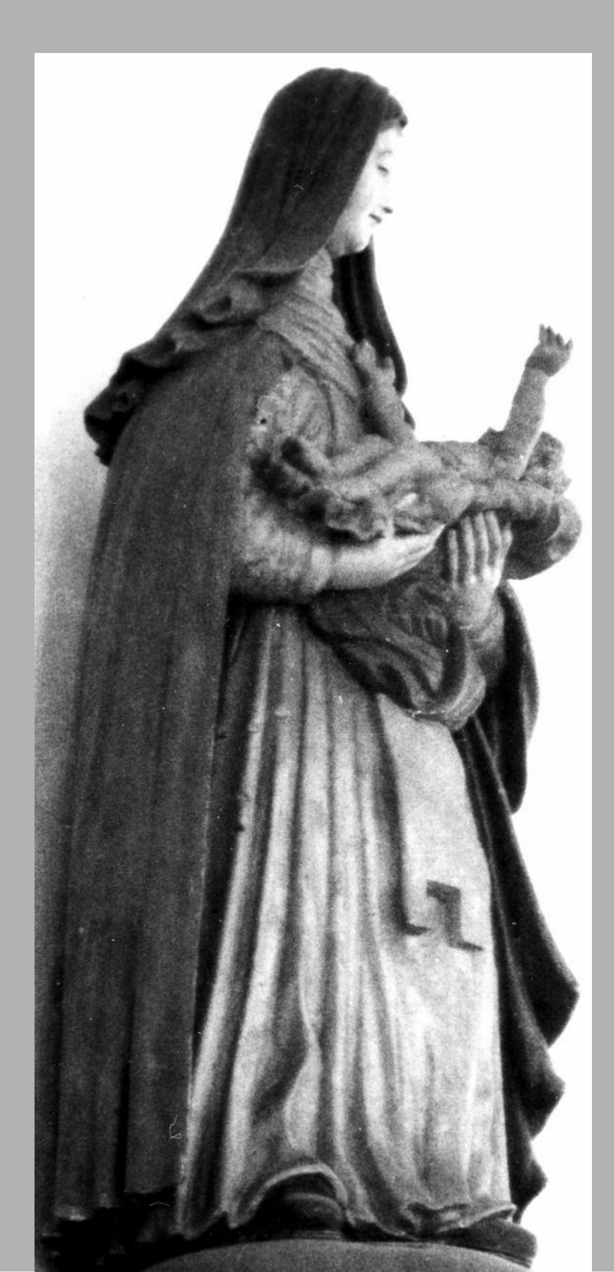
Los pliegues del hábito franciscano se liberaron del esquema estricto de los pliegues verticales y paralelos que regía en la imagen de *San Francisco*. Es el segundo paso de un proceso que culminará en los *pliegues aplanados*, ya totalmente barrocos. Se puede dudar de la autenticidad de la cabeza y las manos de la imagen, pero el hábito de telas casi ahuecadas es sin duda original.

a, b. *San Antonio*. Talla en madera.
San Luis. Rio Grande do Sul. Brasil.



Tercera etapa del desarrollo estilístico del taller de San Luis Gonzaga: combinación de pliegues verticales con *pliegues aplanados*





En esta imagen el escultor muestra haber tomado contacto, con la escuela de los *pliegues aplanados* de Santa María de Fe. Pero se resiste a abandonar los pliegues verticales y los combina uno a cada lado de la santa: los *verticales-paralelos* a la derecha en el manto y la túnica, los *aplanados* a la izquierda del manto y en el velo.

¡Cuánto se han enriquecido las posibilidades del lenguaje escultórico de esta escuela con la incorporación del sistema de los *pliegues aplanados*!

Esta imagen, junto a las demás de San Luis, incluso las *horcones* del siglo XVII, tornan obsoletos los ignorantes discursos sobre la falta de invención y creatividad del artista guaraní.

a, b. *Santa Rosa con el Niño Jesús*. Talla en madera. San Luis. Rio Grande do Sul. Brasil.



SAN ISIDRO LABRADOR

El tallista profundiza y explora las posibilidades de las *túnicas ahuecadas* no pudiéndose descartar algún conocimiento del nuevo estilo barroco desarrollado por Brasanelli en la vecina San Borja. Pero ese barroquismo debe entenderse como una inspiración de libertad y creatividad, nunca como una sujeción o dependencia de modelos. Se trata de un barroquismo guaraní a partir de los *pliegues aplanados* que se van despegando y soltando cada vez más, pero sin desordenarse y conservando con su reiteración un orden rítmico que fue la característica del arte guaraní, desde sus comienzos de las túnicas rítmicas.

¿Cual es la constante de los pliegues del San Francisco y de estos pliegues del San Isidro Labrador? ¡Su sentido rítmico musical!

Un San isidro muy parecido se guarda en el Municipio de Ijuí y otro en el Museo de San Miguel, Brasil y en el seminario de San Leopoldo de Porto Alegre, lo cual nos indica que se trató de una imagen paradigmática cuya cabeza de serie podría ser esta de San Luis u otra parecida.

San Isidro Labrador. San Luis Gonzaga Brasil.

Cuarta etapa: la síntesis del estilo de *pliegues aplanados* y el estilo barroco riograndense de Brasanelli





El artista quiso lograr el barroquismo de Brasanelli pero con el sistema de paños de *pliegues aplanados*. La proximidad a San Nicolás, Concepción y San Borja lo puso en contacto con ambas corrientes: la tradicional de *pliegues aplanados* y las novedades barrocas de Brasanelli.

Es sorprendente la libertad y audacia creativa del *santo-apohára* guaraní que no se detiene en las aparentes limitaciones de su sistema tradicional logrando un estilo barroco nunca visto en las misiones y que causaría sorpresa en Europa.

Se trata del cuarto paso que parecía el último pero nos esperan más sorpresas. La creatividad de este taller no conoce límites.

a, b. *Virgen del Encuentro de la Resurrección*. San Luis. Rio Grande do Sul. Brasil. Comienzos del siglo XVIII.

Las ingeniosas transformaciones de los *pliegues aplanados* para adaptarse a la nueva estética barroca





Son notables las fantasías de los pliegues y la variedad de respuestas posibles. Mientras la túnica sigue las nuevas propuestas barrocas abandonando el sistema de pliegues paralelos y verticales, el manto en cambio incursiona en el estilo barroco por medio de una versión de *pliegues aplanados* que parecía imprevisible. En este caso, los pliegues casi abandonaron la repetición rítmica que caracteriza a la estética guaraní, conservando únicamente el orden frontal.

La frontalidad, en este caso, fue un tema difícil de lograr pues se trataba de un *Calvario* y la *Dolorosa* debía orientarse hacia Cristo. El escultor logró que toda la composición sea frontal, excepto el giro de la cabeza, lo cual es poco frecuente en la imaginería misionera. Pero esta imagen es parte de una composición grupal cuyo centro es el *Crucifijo*. En un alarde de ingenio el artista logra la frontalidad y al mismo tiempo prioriza el centro con Cristo.

a, b. *Virgen Dolorosa*. San Luis. Rio Grande do Sul. Brasil. Siglo XVIII.



En San Luis Gonzaga de Río Grande do Sul se descubre un caso, quizás testimoniado pocas veces tan claramente, de la interpretación especial, casi exagerada en la mentalidad guaraní, de características europeas, sea físicas, como las narices prominentes y puntiagudas, fig. 140 b, como culturales, en este caso el movimiento de las telas del estilo barroco italiano y berniniano. Dicho estilo fue conocido a través de las imágenes de un barroco particular ríograndense de Brasanelli, diferente al de las demás etapas, de su labor.

El caso de la imaginería de San Luis es notable y único que, de no existir testimonios concretos tan evidentes, no podríamos nunca preverlos teóricamente. Una sola imagen es comparable a ese barroquismo exagerado de las últimas tallas de San Luis. Es una *Virgen del Encuentro* del museo de Santa María de Fe, fig. 317, cuyos pliegues abigarrados no parecen guardar ningún orden ni sistema como el de los *pliegues aplanados* de las imágenes de San Luis. Podríamos hablar de un barroco caótico como una interpretación transculturada indígena de dicho estilo. No es el caso de San Luis donde la agitación y el movimiento barrocos se organizan en un sistema coherente sin precedentes, que acepta el desafío de la estética barroca logrando resultados espectaculares y únicos.

El *San Juan* no pareciera de la misma mano que la que modeló a la *Dolorosa.* Su orientación espacial es totalmente contradictoria: si se orienta de cara al espectador, como está ubicado actualmente, da la espalda al crucificado, si se orienta hacia el crucificado da el costado y la espalda al espectador, una contradicción, según la mentalidad guaraní que fue resuelta, no podemos negarlo, genialmente, por el escultor guaraní de la *Dolorosa*, gracias al sistema de los *pliegues aplanados.* Conclusión: el San Juan no fue tallado ni por el mismo taller, ni en la misma época que las demás imágenes de la iglesia.

Calvario. San Luis. Rio Grande do Sul. Brasil.


Comparaciones
Estilo de *pliegues aplanados* en mantos,
moños y nudos de cintas de túnicas

COMPARACIONES DE MANTOS DE PLIEGUES APLANADOS



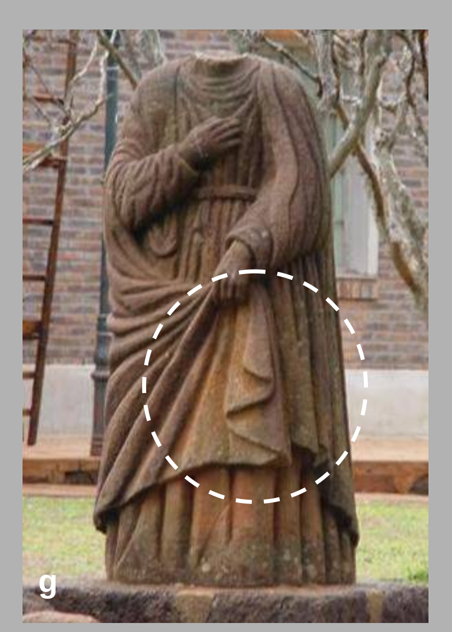






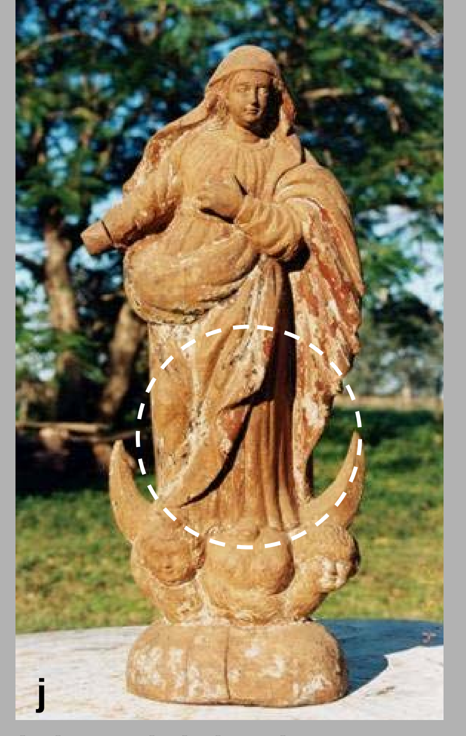
















El escultor guaraní, porque ninguna duda puede haber de que no se trata de un europeo, adapta el sistema de *pliegues aplanados* a doce situaciones diferentes. Se inician en la página anterior:

a. *Ntra. Sra. de Fe*.

b. El *Cristo resucitado* del Museo Blujaki. Asunción. Paraguay.

c. El *Cristo resucitado* de Santa María de Fe. Paraguay.

d. El *San José* del retablo de Caazapá. Paraguay.

e. La *Inmaculada descabezada* de Concepción. Misiones. Argentina.

f. La *Verónica* del retablo de Concepción. Actualmente en Luján. Buenos Aires. Argentina.

g. El apóstol descabezado de Apóstoles. Misiones. Argentina.

h. *San José con el Niño*, de Concepción. Luján. Argentina.

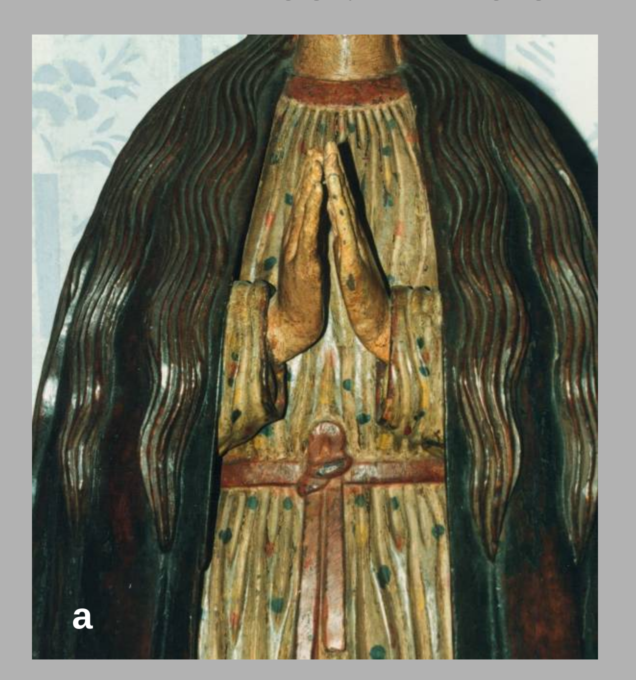
i. La *Santa Bárbara* tiene su túnica terminada en *pliegues aplanados* y recostados con un efecto sorprendente.

j. La imagen doméstica de la Inmaculada, inspirada en la titular de Concepción de Brasanelli, traduce los pliegues barrocos de aquella al sistema de *pliegues aplanados* de la tradición misionera, los que bajan a ambos lados de su brazo izquierdo.

k. La *Inmaculada*, proveniente de Caazapá, organiza la caída, desde el hombro izquierdo, del manto en dos sistemas de *pliegues aplanados* en medio de los cuales emerge el brazo en forma más ajustada al cilindro del *horcón* original.

l. El *San José* logra dar forma a una amplia capa con la sumatoria de pequeños *pliegues aplanados*. Abandona en su túnica, quizás por influencia de Brasanelli, la monotonía de los pliegues estrictamente verticales y paralelos de las *estatuas horcones* tradicionales. También, seguramente por la misma influencia, su figura abandona la frontalidad.

COMPARACIÓN DE DIFERENTES MOÑOS DE CINTAS DE TÚNICAS



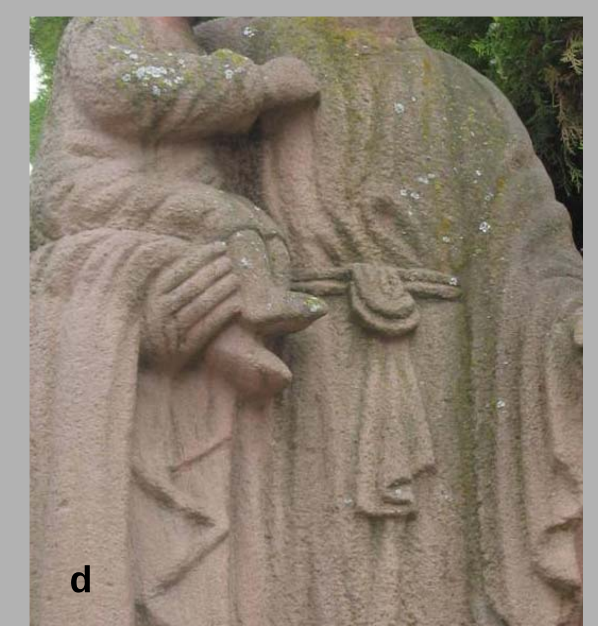




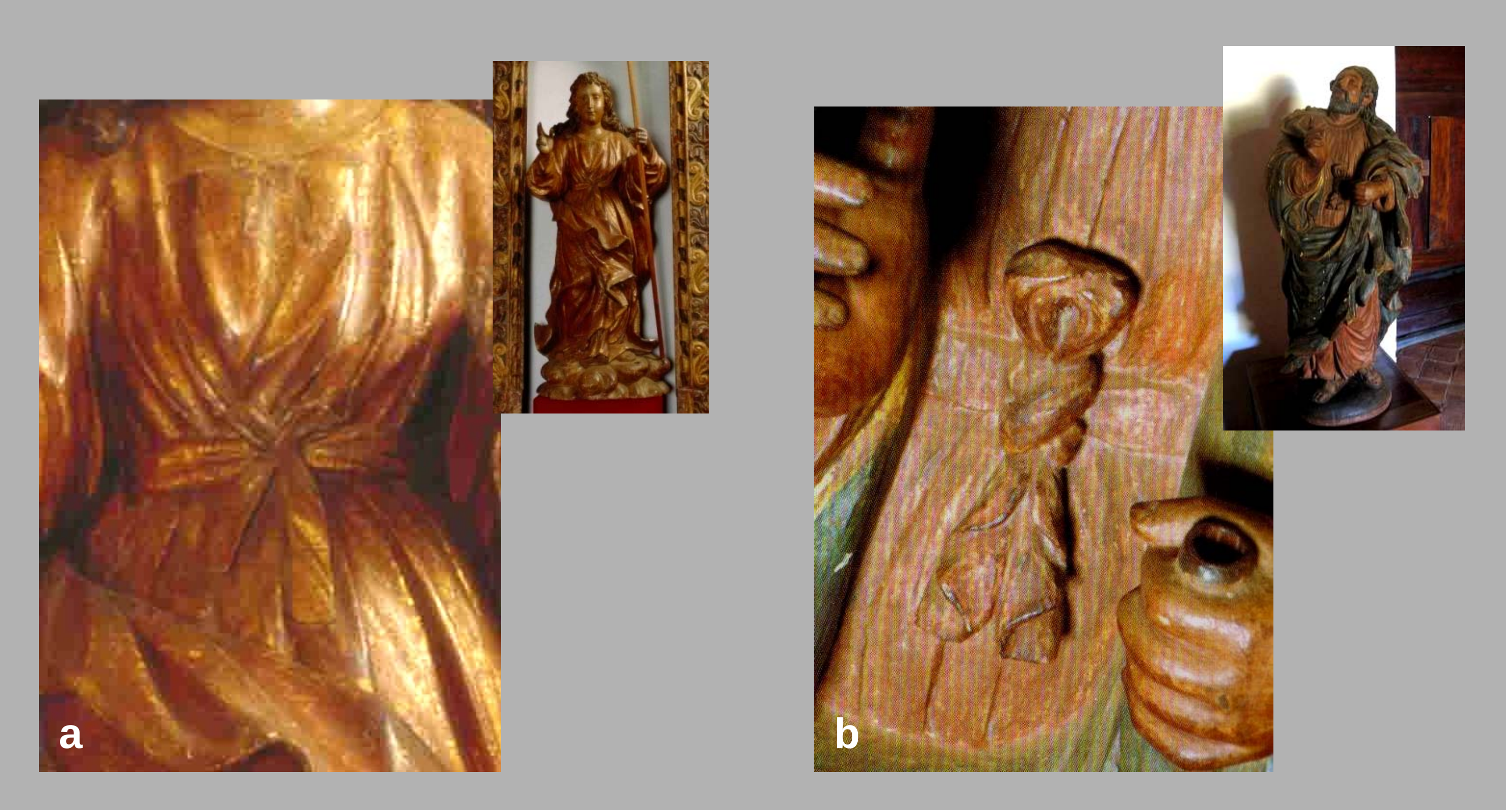
a. ***Inmaculada-Tupãsy***. Fig. 53. Brasil.
b. ***San Isidro Labrador***. Museo del Barro. Paraguay.
c. ***Verónica*** del Museo de Luján. Fig. 183. Argentina.
d. ***San José*** del Museo de Luján. Fig. 185. Argentina.

Con excepción del primer ejemplo, la ***Tupãsy*** del estilo de ***túnicas ahuecadas***, los demás moños son del estilo de ***pliegues aplanados***.
Se trata de una evolución bastante rápida, que puede tomar dos direcciones:

1) La primera está ejemplificada por las esculturas de la fachada de Concepción, que siguen desarrollando las posibilidades del propio estilo de los ***pliegues aplanados***.
Culmina en la ***Santa Ana*** del Museo de la Plata.
2) La segunda está ejemplificada por las imágenes de San Luis Gonzaga que culminan en un estilo barroco local, muy diferente al estilo barroco que difundía Brasanelli. También en santa María de Fe tenemos ejemplos de este estilo barroco local, algo diferente del estilo de San Luis. Ello se destaca claramente en los moños de uno u otro caso, diferentes entre si y más diferentes, aun, de la mayoría de los moños barrocos.

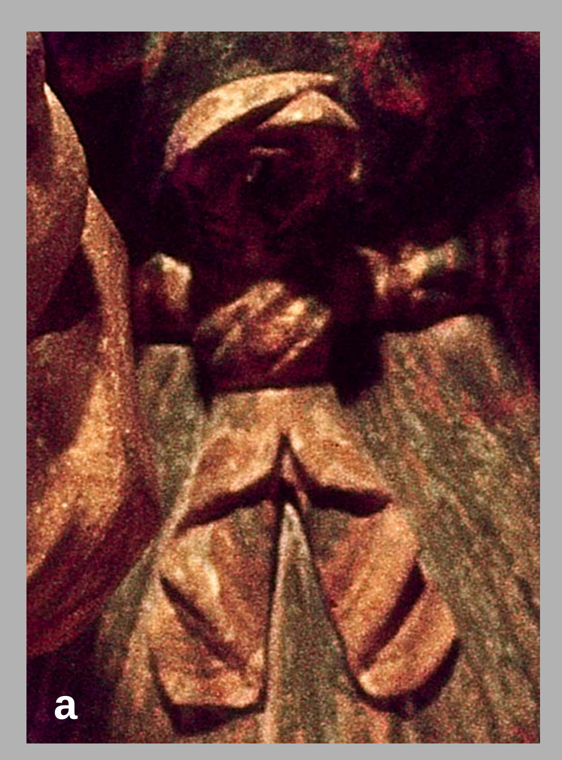


Los moños de Brasanelli corregidos por su discípulo



a, b. El ***Niño Jesús Alcalde*** de San Ignacio Guazú y el ***San Pedro de las lágrimas*** de Santa María de Fe***, inspirado en*** un modelo de Brasanelli. Sus moños no fueron imitados en la copia sino reemplazado directamente por otro moño de ***pliegues aplanados*** preferido por el escultor guaraní, a pesar de que sigue, o se le propone seguir, al modelo del maestro. Dicho cambio, introducido por el copista, no es el único, pero es indicativo del relativamente poco respeto y consideración que tenían los escultores guaraníes por sus modelos europeos. Además nos descubre y destaca, (aunque nunca será suficiente evidencia para nuestra época que entiende todo por relaciones de poder) de la increíble libertad de creación de la que gozaban los artistas guaraníes, y del respeto y consideración que observaban los jesuitas por su labor.

La diferencia notable de un moño barroco de artista europeo con otro guaraní de *pliegues aplanados* nos propone el dilema: ¿será que el discípulo se propone ser más barroco que el del mismo maestro?







Muchos son los temas posibles de elegir para hallar elementos característicos de cada estilo, como el ADN que permita identificarlos. Ya hemos estudiado y diferenciado los ropajes y sus pliegues, podríamos analizar los cabellos, las manos o los pies y sus dedos, los rostros etc. Hemos elegido analizar los nudos y los moños que se forman con las cintas y fajas de la cintura.

a. Moño en *pliegues aplanados* del *Rey Mago* de la fig. b cuyos bordes del manto responden al mismo estilo. Pesebre del museo de Santa María de Fe. Paraguay.

c. *Rey Mago Baltasar*. También del pesebre de Santa María de Fe. Los bordes de su manto están en el más correcto estilo de *pliegues aplanados*.

LA CREACIÓN DE UN BARROCO AUTÓCTONO EN LOS PUEBLOS DEL RÍO URUGUAY – *VIRGEN DE LA RESURRECCIÓN* DE SAN LUIS GONZAGA





Es difícil hallar un ejemplo más contundente de la creatividad guaraní, que el prodigioso nudo o moño de la *Virgen de la Resurrección* de San Luis, que es realmente un ADN de un estilo barroco autóctono, no copiado de Brasanelli, sino inventado, pero no a partir del Renacimiento, como lo fue el barroco europeo, sino a partir del estilo autóctono, guaraní, ¡de los *pliegues aplanados*! De Brasanelli le llegó el estímulo, para los pliegues *agitados,* pero los *santo apohára* los reinventaron confiriéndoles el ritmo y la musicalidad que son las características excepcionales del arte guaraní.

El estilo de los *pliegues aplanados* en las imágenes del último período

Ángel arpista **del friso de Trinidad en estilo de** ***pliegues aplanados*** **con un gran moño en la espalda en el mismo estilo de la túnica.**

Figura de santo con ***pliegues aplanados*** **en el manto que cubre el cuerpo y forma un moño en la espalda.**
Ver fig. 301.

La síntesis de los estilos misioneros autóctonos en los frisos de los ángeles músicos de Trinidad



SÍNTESIS

DE LOS CAPÍTULOS 1, 2 y 3, REFERIDOS AL ARTE MISIONERO DEL SIGLO XVII:

Las miradas y las figuras en busca del espectador

Las tres pinturas del altar principal de Santiago se refieren a escenas de Bautismo. La central representa al bautismo de Jesús en el Río Jordán por San Juan Bautista. Pero este no mira, como sería lógico y normal, en la dirección donde está vertiendo el agua, a la cabeza de Cristo, sino al frente, al espectador.

Generalmente dicha frontalidad fue vista y considerada signo de atraso y primitivismo. El estilo barroco de Brasanelli habría introducido un gran adelanto al dirigir las miradas hacia distintas direcciones del espacio circundante, y jamás al frente al espectador. Sin embargo en esta pintura se observa que el Dios Padre no se dirige al frente sino hacia abajo y a la derecha, donde esta Jesús. No se trata de una mirada frontal, lo que significa plena capacidad del pintor de orientar la mirada en cualquier dirección. También significa que cuando elige la mirada frontal lo hace por expresa decisión y no por incapacidad. Dicha elección debe ser mejor investigada desde este punto de vista.

Bautismo de Cristo en el río Jordán.
Pintura del retablo de la iglesia de Santiago.
Santiago. Paraguay.



LA SAGRADA FAMILIA EN EL TALLER DE SAN JOSÉ

Para hacer más patente el contraste entre la cultura misionera del siglo XVII con la cultura barroca que pretendió implementar su reforma, hemos elegido una escena del siglo XVII, donde las imágenes no son frontales, vueltas al espectador para su adoración, sino una escena de acción, las labores cotidianas de la Sagrada Familia en el taller de San José. Cada personaje retratado debiera dirigir la vista, no al frente al espectador, como los representó el artista guaraní, sino a su propia tarea.

En cambio la Inmaculada de la escena barroca siguiente, que comúnmente se dirige al espectador, en este caso orienta sus ojos y su mirada hacia lo alto, al cielo, hacia los personajes de la corte celestial que no se ven y solamente se suponen.

La imagen registra la llegada del estilo barroco a las misiones.

El contraste está planteado. Veremos en las ilustraciones siguientes como se resuelve.

Será como todo en las misiones, con "afecto e ingenio" ¡Armoniosamente!

Relieve de la Sagrada Familia.
Madera tallada y policromada.
Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín.
Foto: Osvaldo Salerno.

Capítulo 4

LA IRRUPCIÓN DE LA REFORMA BARROCA Y SUS NUEVOS ESTILOS

JOSÉ BRASANELLI
Éxitos y fracasos de sus reformas
1691-1728

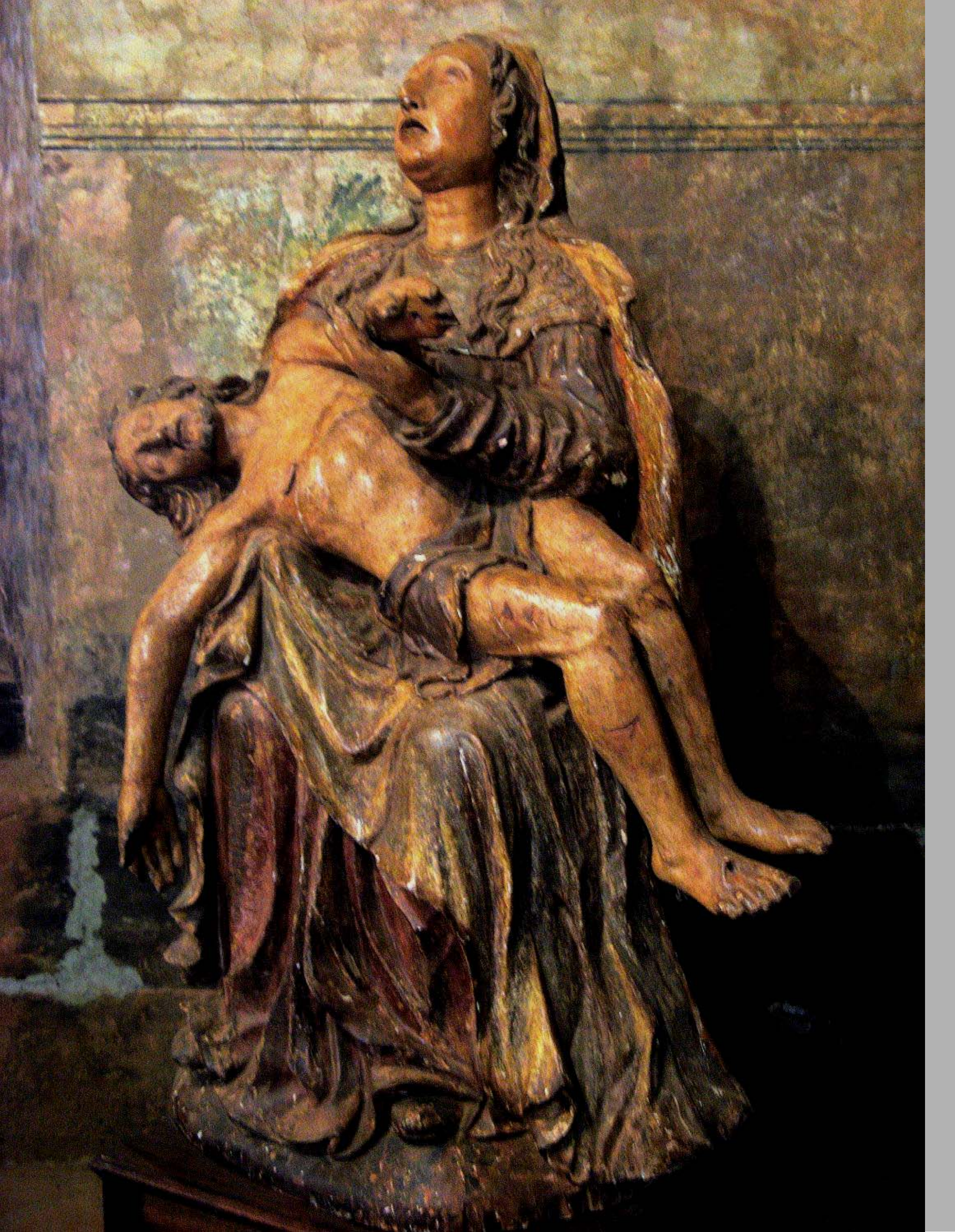
Inmaculada Concepción. Brasanelli.
Madera dorada y policromada. 0,70 m.
Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Paraguay.



El arribo, con Brasanelli, del nuevo estilo de retablos con columnas salomónicas

Igualmente que el retablo central de la iglesia de los jesuitas de Córdoba, el de la Capilla doméstica, de la fotografía, se confeccionó en Santa María de Fe, Paraguay. Ambos son de estilo sevillano, con influencia de Simón de Pineda, pues Brasanelli residió un año y medio en Sevilla esperando el embarque para América. Ya en su nuevo destino americano, mientras dirigía a los retablistas, talló varias imágenes que se reconocen por su estilo renacentista-manierista, pero que aún no se pueden calificar como definitivamente barrocas.

Retablo de la Capilla doméstica de los jesuitas en Córdoba, Argentina. José Brasanelli, 1692-1694.



La Piedad de Santa Rosa

Quizás fue la primera escultura tallada por Brasanelli en América mientras dirigía la construcción de los retablos para la Compañía de Córdoba.

Si bien el maestro tuvo en cuenta para la composición de este grupo escultórico a *La Piedad* de Miguel Ángel del Vaticano, la expresión dramática de María se aparta decididamente del sereno clasicismo de su modelo. Ella expresa su dolor de un modo patético, desconocido en la cultura y religiosidad guaraní. Se trata de una expresividad nueva, característica del estilo barroco entonces triunfante en la cristiandad europea.

El joven escultor viene decidido a reformar las artes de la Provincia jesuítica del Paraguay mediante la introducción del nuevo estilo barroco, no dudando de su triunfo también en los talleres misioneros. La realidad, como será posible apreciar, sobre todo en las esculturas de Concepción, le deparará notables sorpresas.

La Piedad. Brasanelli.
Madera policromada.
Oratorio de Nuestra Señora de Loreto.
Santa Rosa. Paraguay.

La Piedad de Santa Rosa

Siendo de las primeras imágenes talladas por Brasanelli en suelo americano nos revela claramente su voluntad reformista. Pareciera desconocer todavía la cultura y las artes de la sociedad guaraní-misionera que él viene a reformar. Aunque en Santiago existía ya una *Piedad*, él no tuvo conocimiento de ella, y probablemente no estaba, todavía, en condiciones de tenerlo, ni de apreciar las obras de los escultores locales.





Los pliegues de las telas carecen de la rigidez, de los de bordes filosos y profundas sombras que distinguirá al plegado de los paños del maestro en las imágenes de años posteriores. Sin embargo el perfil del rostro y del cuello de la *Dolorosa* es imposible atribuirlos a otro escultor que no fuera Brasanelli. La cabeza de *Cristo* y sus facciones confirman dicha atribución.



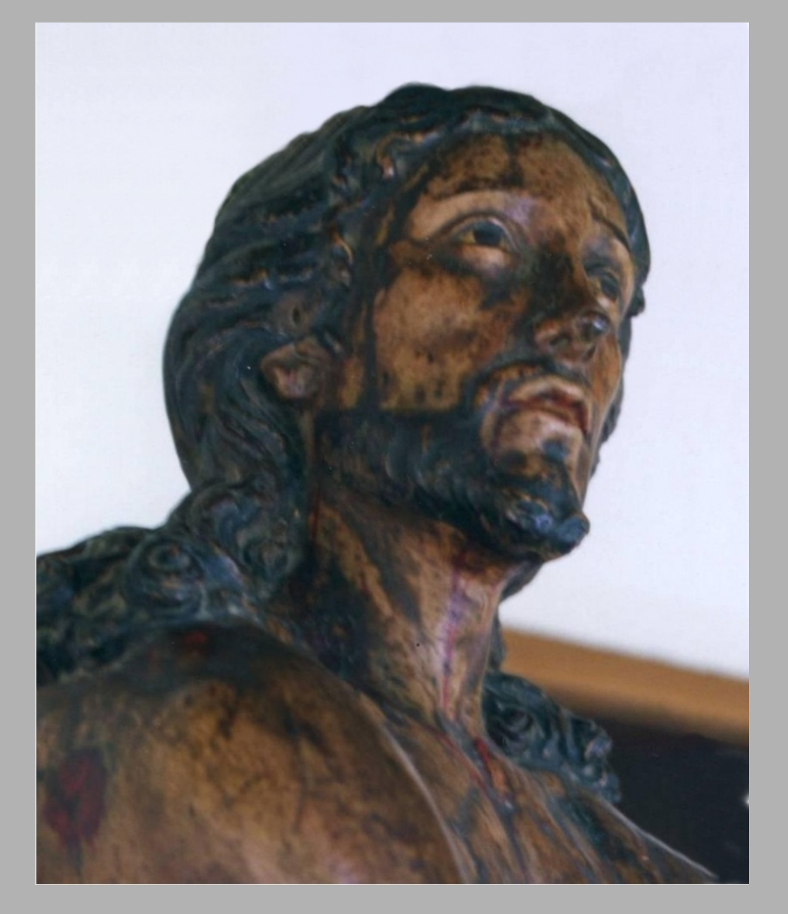
Nuevo modelo de Inmaculada

A la llegada de Brasanelli existían en las misiones dos estilos definidos: el de *túnicas ahuecadas* de San Ignacio Guazú y el de mantos con *pliegues aplanados* de Santa María de Fe. El nuevo estilo renacentista-manierista no los desplazó como se creía. Se observan tres situaciones: la primera es una copia directa, lo más fiel posible de las nuevas propuestas de Brasanelli; la segunda es una combinación del estilo manierista-barroco con los estilos tradicionales; y la tercera es la continuación del desarrollo de los estilos tradicionales de *pliegues aplanados* sin ninguna influencia ni interferencia barroca.

Esta es la primera propuesta de la nueva *Inmaculada* que no logró ser aceptada, por eso Brasanelli cambió su modelo, pero no cambió la composición de las nuevas *Inmaculadas*, todas con cabeza cubierta, mirada al cielo y brazos gesticulantes.

Inmaculada.
José Brasanelli. 1694?
Madera dorada y estofada.
Santa María de Fe. Paraguay.
Fotografía del año 1992.

Nuevas imágenes - otra religiosidad



Jesús flagelado. Proveniente de la estancia jesuítica de Paraguari. Es una de las primeras obras de Brasanelli en América. Probablemente fue encargada por alguno de los jesuitas que viajaban desde Itapúa a Asunción y fue tallada por falta de tiempo en su parte frontal y no en su dorso, donde debió ser concluida por un tallista de la estancia, quizás un guaraní, o un esclavo negro.

Brasanelli, 1693? Modera policromada ennegrecida
Propiedad particular. Paraguari, Paraguay.



Las manos típicas de muchas imágenes de Brasanelli, con los dedos anular y mayor unidos. Se trata de una composición muy empleada por Miguel Ángel que revela la admiración de Brasanelli por el gran Maestro florentino.



Los pies del *Cristo flagelado*. Esta clásica postura barroca ha sido incorporada por varios escultores guaraníes aunque no sigan en los demás elementos el estilo del maestro lombardo. Esta postura es un dato preciso para reconocer las imágenes posteriores a Brasanelli.

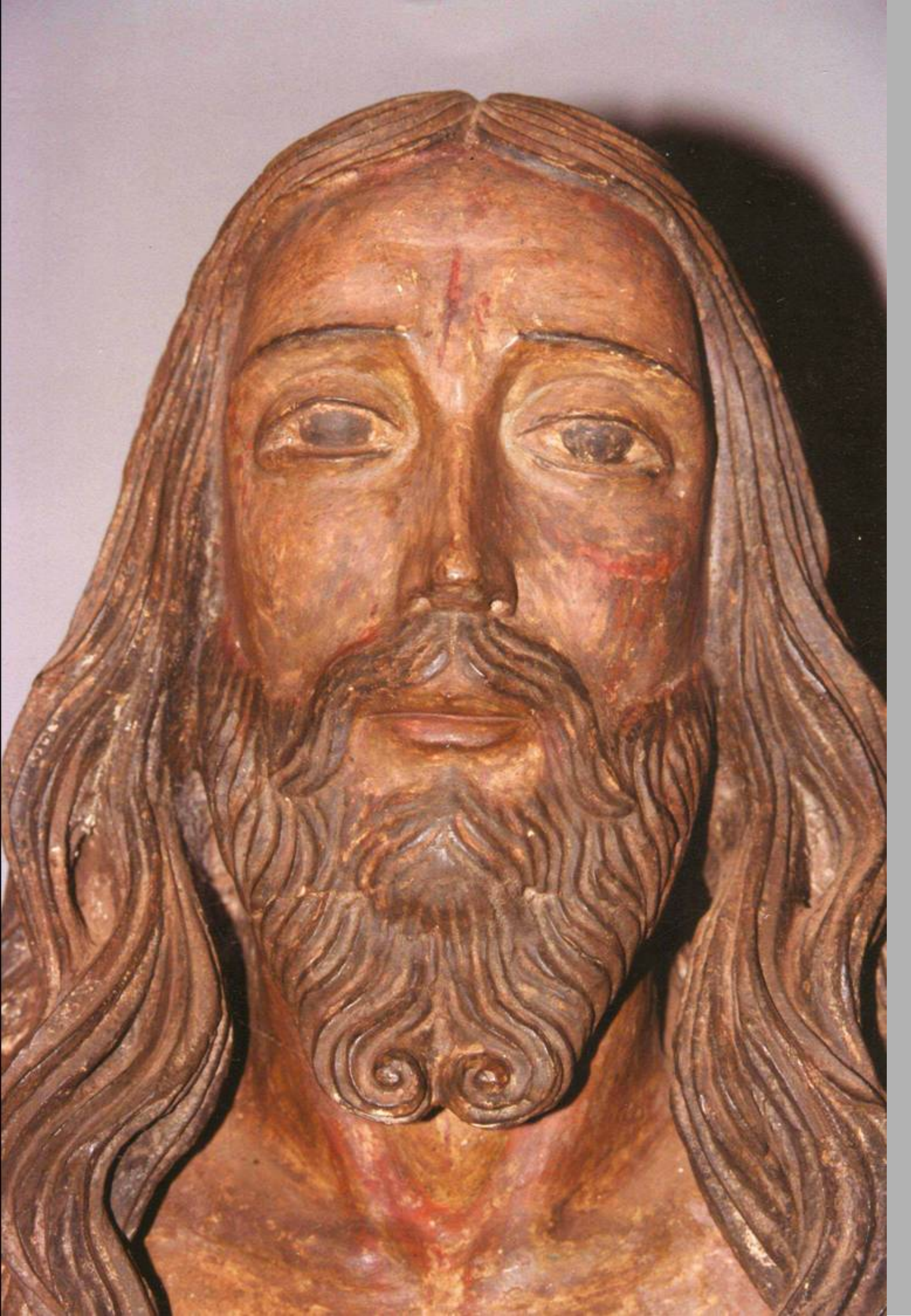


La transposición de un Dios, sufriente, barroco, a un Dios sereno, guaraní!

En el Museo de Santa María de Fe se encuentran dos imágenes casi idénticas, inspiradas en el modelo del Cristo de la columna de Brasanelli y seguramente, ambas del mismo escultor local. El Cristo triunfante guaraní recuerda a los crucificados triunfantes bizantinos.

1692-1695? Santa María de Fe. Paraguay. Obsérvense las grandes diferencias de mentalidad y en consecuencia, de estilo, con la imagen modelo del Hermano jesuita.

***Cristo de la columna*. Madera policromada. Museo de Santa María de Fe. Paraguay. Foto del autor, 1992.**



LA MIRADA HIPNÓTICA DEL CRISTO DE LA COLUMNA GUARANI

Inspirado en el modelo de Brasanelli. Santa María de Fe. Paraguay. Muy semejante al *Cristo en la columna* de la fig. 136 pero con una expresión aún más afectiva.

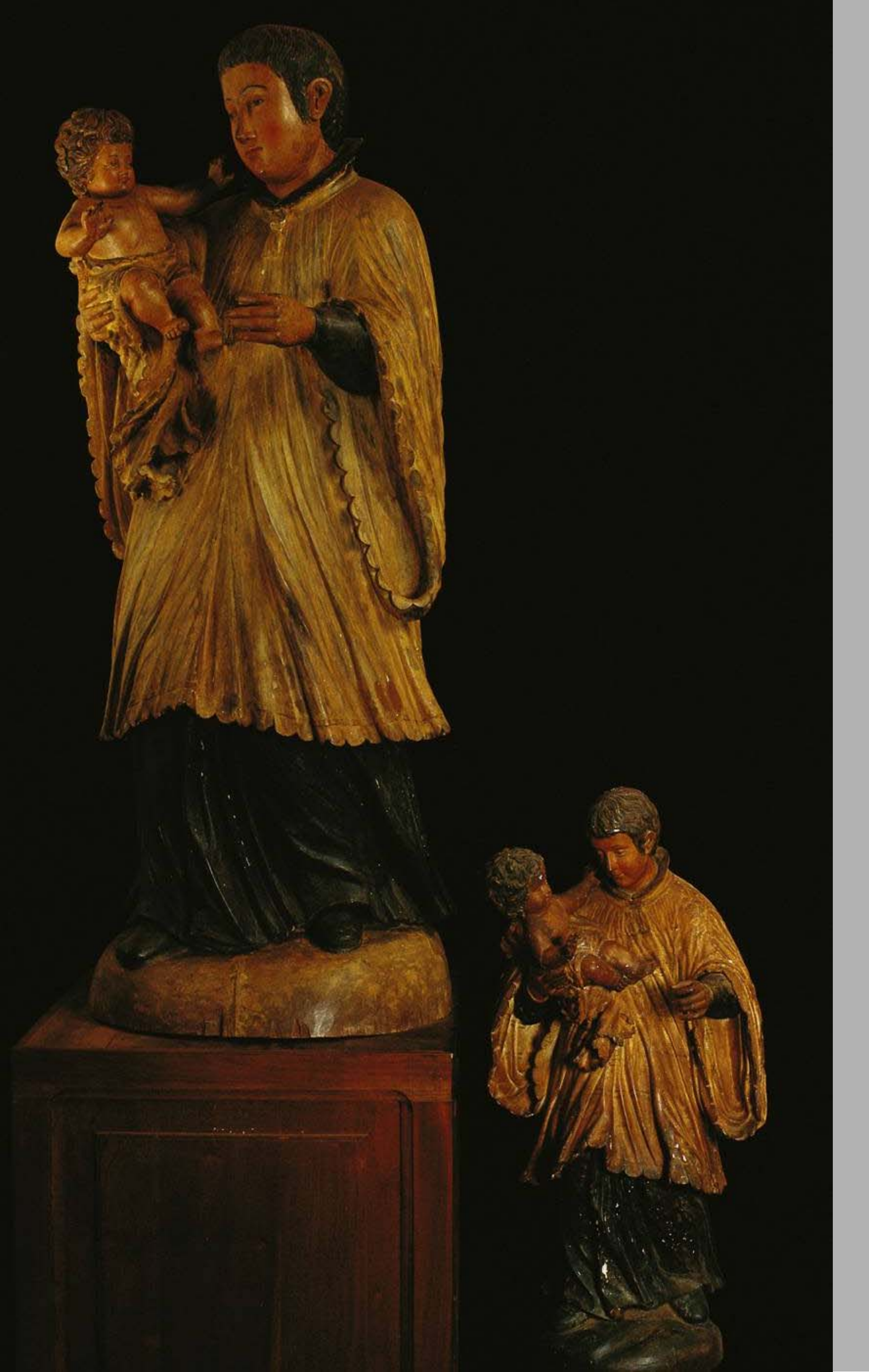
La mayor diferencia de estos dos Cristos guaraníes con el de Brasanelli es su frontalidad y su orientación hacia el espectador y no hacia lo alto. El Cristo del escultor europeo se propone conmover al orante apelando a su *realismo dramático* y a la teatralidad barroca, el del guaraní prioriza la mirada hipnótica y su gesto de amor.

El Cristo en la columna del Hermano lombardo clama su dolor, como pidiendo misericordia al cielo. Los dos Cristos guaraníes retratan al *mburuvicha, el caudillo,* que a pesar de los azotes, experiencia conocida por el guaraní misionero, se dirige con afecto y aliento al orante que le implora protección.

He aquí la representación del Dios cristiano como pocas veces fue lograda en la historia del arte de otras culturas y civilizaciones. Es el rostro del Tupã Ñande Jara, que a diferencia de los dioses aztecas, mayas o del altiplano andino, ya asomaba amoroso y triunfal desde los antiguos poemas de la tradición guaraní.

Esta relación de afecto de la cultura guaraní producirá profundo impacto en el Hermano escultor como puede verse en sus últimas obras. Ver figs. 221 y 222.

Cristo de la columna, madera policromada, discípulo de Brasanelli, 1692-1695? Museo de Santa María de Fe, Paraguay. Foto del autor, 1992



Modelos para escultores guaraníes

El modelo en escala menor es de Brasanelli y la copia en escala mayor de un discípulo guaraní de Santa María de Fe. Afortunadamente nos llegó otra copia de un escultor de San Ignacio Guazú, fig. 139, con muchas modificaciones, lo que nos permite controlar el grado de fidelidad de uno y otro y las posibilidades que tenían los escultores guaraníes de introducir modificaciones en los modelos que copiaban. Además se puede juzgar si esos cambios se debían a falencias de su oficio, como generalmente se cree, o a una mirada crítica del escultor guaraní, hacia a una obra teatral, barroca, europea. Cotejar la obra de un escultor europeo, recién llegado a América, con las copias guaraníes, resulta una investigación que no se basa en hipótesis literarias sino en la lectura directa de dos discursos diferentes. Ellos se encuentran y desencuentran exhibiendo acuerdos y divergencias de dos lógicas que desnudan sus estructuras de pensamiento con notable sinceridad y coherencia, sin intromisiones de estructuras de poder que se creían inflexibles.

a. *San Estanislao de Kostka* de escultor guaraní. 1,50 m.

b. Modelo de Brasanelli 0,75 m. aprox. 1692-1696.
Santa María de Fe. Paraguay. Fotografía del año 1992.



Reinterpretaciones más que copias

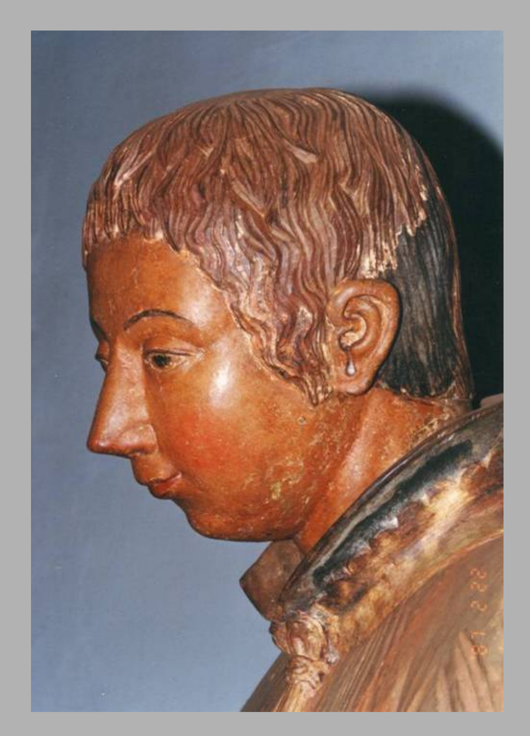
El *San Estanislao de Kostka del talentoso* discípulo guaraní de San Ignacio Guazú es, en algunos aspectos, más fiel al modelo de Brasanelli que el del discípulo de Santa María de Fe. Pero en otros introduce notables cambios como el agregado de encajes de Flandes al borde inferior del sobrepelliz, lo cual se repite en su copia del *San Luis*, en General Delgado, fig. 269 a, y en el *San Francisco Javier*, fig. 141, del mismo retablo.

La copia, que por simplificar llamamos tal, aunque de verdaderas reinterpretaciones se trate, en el caso del discípulo de Santa María de Fe es más fiel al modelo en los detalles, los bracitos y el paño del Niño Jesús, los dentículos del borde del roquete y otros, pero en la composición y las proporciones, la talla de San Ignacio sigue más al modelo, aunque el repintado del 2000 la dejó en estado lamentable.

San Estanislao de Kostka del discípulo guaraní de San Ignacio Guazú que sigue fielmente a Brasanelli, a pesar de lo cual modificó el bracito derecho levantado y suprimió el paño que cuelga del Niño Jesús, además agregó un encaje a la orla inferior del roquete y otros cambios en los que mostró su deseo de distinguirse del modelo.

San Estanislao de Kostka.
San Ignacio Guazú. Paraguay.
Fotografía del autor del año 1992.

Modelos de Brasanelli para ser reinterpretados por escultores de los talleres misioneros



a. ***San Luis Gonzaga*****. Santa María de Fe. Paraguay. El modelo, 0,75 m. aprox., fue proporcionado por José Brasanelli y la talla mayor 1,50 m. es del escultor guaraní de ese pueblo.**

b. ***Cabeza de San Luis Gonzaga*****. Santa María de Fe. Paraguay. El Tallista guaraní sigue el modelo proporcionado por Brasanelli que se encuentra en el mismo museo junto con el modelo de** ***San Estanislao de Kostka*****. Pero el escultor nativo reinterpreta los rasgos europeos exagerando aquellos que más le llaman la atención, en especial la nariz prominente y puntiaguda.**





El gran misionero: San Francisco Javier

Esta impresionante imagen se hallaba ya algo modificada por la restauración de Tito González, 1978. En 2001 fue repintada por Donatella Lippens y por un pintor de San Ignacio Guazú que hizo lo posible por corregirla. Su nombre no se ha dado a conocer, pues ello significaría admitir el fracaso de la publicitada restauración, que él debió enmendar.

La orla del roquete con encajes, como firma, permite identificar al autor de esta extraordinaria imagen.

***San Francisco Javier*. Discípulo de Brasanelli, según modelo del maestro. 1,83 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay. Foto del autor, 1992.**

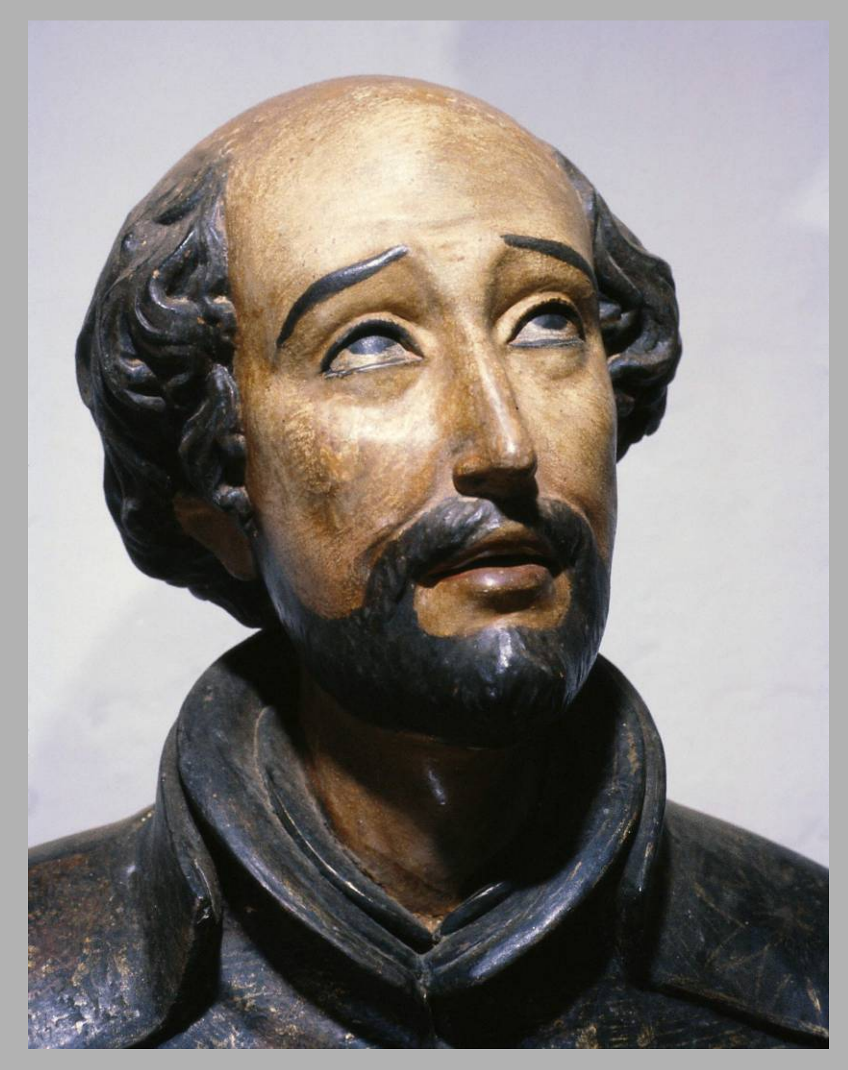


Imagen paradigmática del patrono del pueblo y de las misiones

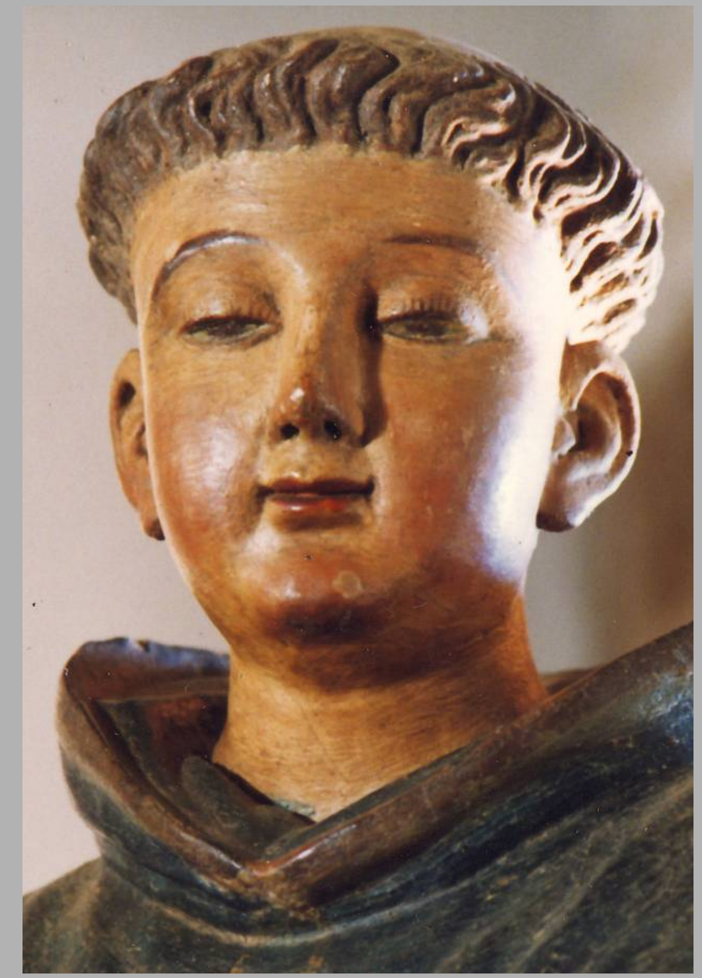
San Ignacio de Loyola. 1694?
Discípulo de Brasanelli según modelo del maestro. 1,85 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay. Fotografía del autor, 1992, rostro 1981.
Retablo de la fig. 148.



San Francisco de Borja

La inclusión de un borde con encajes, en el alba del santo, proviene, no del modelo de Brasanelli, sino de casi una firma del discípulo que talló esta imagen. Esa marca o señal y la calidad de sus tallas podría hacerlo acreedor al nombre de Maestro del Retablo de San Ignacio Guazú.

Discípulo de Brasanelli según modelo del maestro.
1692-1695? 1,86 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.
Foto 1991.



Intervenciones de Brasanelli

En las modulaciones del rostro y en la movida composición de la figura se descubre la mano y el oficio del maestro

***San Antonio*. José Brasanelli. 1692-1695? Madera policromada 1,19 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.**



San Francisco de Asís sin el crucifijo

La imagen fue representada por Brasanelli como en movimiento, desde el extremo inferior del retablo, en dirección al centro del mismo. En el otro extremo Santo Domingo, converge hacia el mismo centro, donde se ubicaba la *Virgen*, y en el registro superior los santos jesuitas.

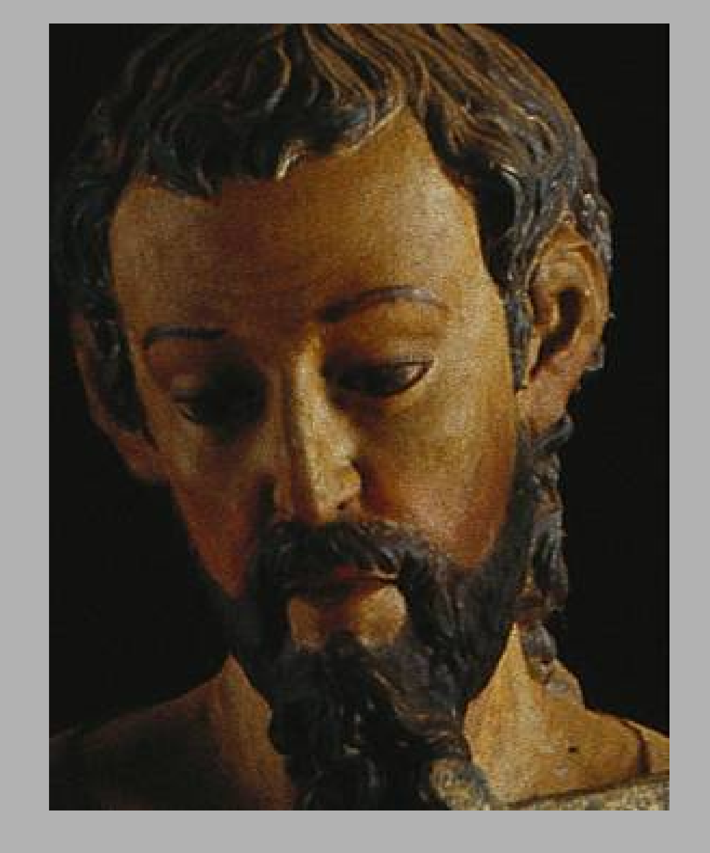
***San Francisco de Asís*. José Brasanelli. 1692-1695? 1,52 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.**



Santo Domingo de Guzmán de Brasanelli

Desde cada uno de los extremos del retablo, *Santo Domingo* y *San Francisco*, los santos fundadores de órdenes, se dirigen presurosos y como en éxtasis hacia el centro, hacia la *Virgen* y el *Ssmo.* del tabernáculo. Ver el retablo de la fig. 148.

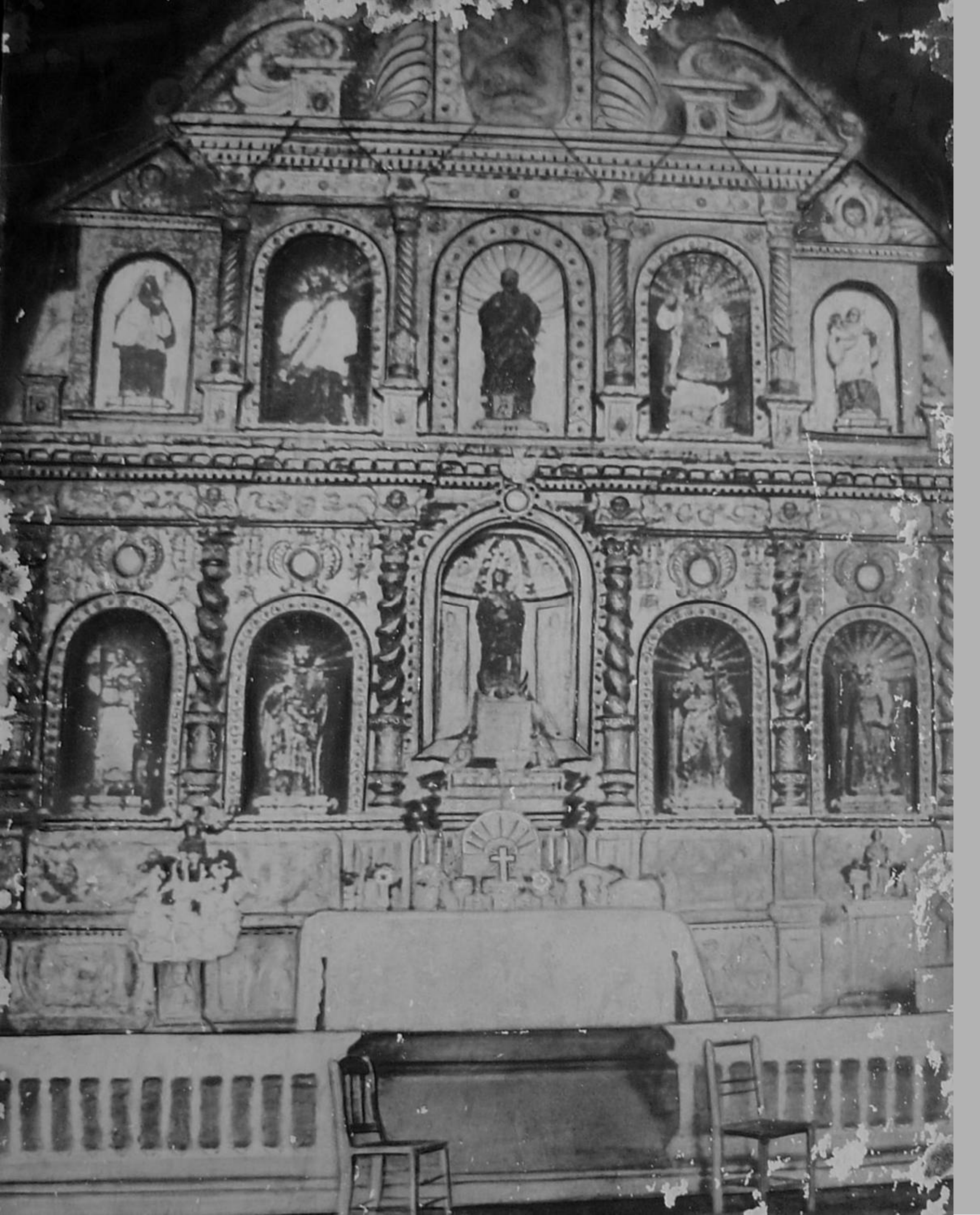
***Santo Domingo de Guzmán*. José Brasanelli. 1692-1695? Alt.:1,39 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.**



El imponente San Pablo de Brasanelli

De todas las imágenes talladas por Brasanelli en las misiones es la que más recuerda a las estatuas romanas de San Pedro. El gesto del brazo derecho extendido y el izquierdo sosteniendo el libro, además del plegado de los paños, la barba y la gigantesca espada, confieren al apóstol de los gentiles un señorío y liderazgo indiscutibles y ya muy barrocos.

San Pablo. José Brasanelli. 1692-1695? 1,60 m.
Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.
Fotografía de 1992, antes de los lamentables repintados del año 2000.



Un valiosísimo y único documento

La fotografía de principios del siglo XX del gran retablo de San Ignacio Guazú, antes de su desarmado, junto con el derribo de la iglesia, para la venta de sus maderas y tejas.

El *Santo Domingo*, el *San Francisco* y el *San Pablo* del nivel inferior son de mano de Brasanelli. El *San Pedro* corresponde al estilo de *pliegues aplanados*. La *Inmaculada* central sigue la pintura de la *Virgen de los Milagros* del Hno. Berger. Las cinco imágenes de los santos jesuitas del nivel superior son interpretaciones de modelos proporcionados por Brasanelli. Todas las figuras, excepto el *San Luis Gonzaga*, se encuentran en el Museo de San Ignacio Guazú.

Retablo de San Ignacio Guazú.
Fotografía de principios del siglo XX guardada en el Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.



***San Matías*. José Brasanelli**

El rostro es extrañamente parecido con el *Flagelado* de Paraguarí. Figs. 133-135. Obsérvese la típica conjunción de los dedos mayor y anular de la mayoría de las manos del maestro. Los pliegues de la túnica y manto son los típicos de Brasanelli en el período de la confección de los retablos para la iglesia de la Compañía de Córdoba, que coincidió, al parecer con el tallado del retablo mayor del templo de San Ignacio Guazú. (1692-1696)

0,95 m. Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. Madera y pintura original. Ojos de vidrio.
Fotografía de Osvaldo Salerno. 2009.



Santa Ana y la Virgen Niña

José Brasanelli.
1,10 m. Museo Monseñor Juan SInforiano Bogarín.
Foto: Osvaldo Salerno.

Tanto la *Santa* como la *Niña* tienen, como el San Matías, ojos de vidrio, técnica que el maestro repetiría, 20 años más tarde, en la *Virgen de Loreto* de Santa Rosa. Es de las pocas imágenes misioneras que conserva gran parte de su policromía original gracias a que no fue sometida a restauraciones como otras imágenes del mismo museo. Fue tallada, por el maestro jesuita, probablemente para ser instaurada como la imagen tutelar del pueblo de Santa Ana, Provincia de Misiones, Argentina. De ser así, habría sido traída al Paraguay por las mismas tropas que incendiaron Santa Ana y a los otros pueblos del Paraná: Corpus, San Ignacio Miní, Loreto y Candelaria.





Reinterpretación de la Santa Ana de Brasanelli

Copia de la Santa Ana, hoy en el museo Bogarín de Asunción, cuando estaba siendo tallada por Brasanelli en San Ignacio Guazú. Antes de que su modelo fuera llevado lejos al pueblo de Santa Ana, de la ribera sur del Paraná, los ignacianos procuraron obtener una copia, lo más fiel posible de la misma. La Virgen Niña quizás fue esculpida aparte, pues todo el conjunto resultaba una tarea demasiado compleja. O se perdió más tarde o ni siquiera fue tallada, pues en el modelo de Brasanelli Madre e Hija se dirigen una a la otra, no al frente, mientras la copia muestra a la *Santa Ana* orientada al frente, al espectador, como es la preferencia del escultor guaraní. Se puede concluir que el tallista de San Ignacio planeó copiar solamente a Santa Ana para poder dirigirla al frente del retablo, mientras Brasanelli recreaba el grupo de la *Santa Ana y la Virgen Niña* en Sacra conversación, siguiendo el modelo del retablo de Simón de Pineda en Sevilla.

Todo lo cual demuestra que ninguna obra y menos las misioneras surgieron por generación espontánea. Cada una tiene su historia, una más compleja que la otra, que debemos intentar descubrir a partir de la red de datos conocidos.
Esta imagen fue también repintada en el año 2000. Fotografía anterior, del año 1990.

Santa Ana. Escultor de San Ignacio Guazú.
Madera Policromada, 1,29 m. 1693?
Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.

San Pedro: uno de los primeros intentos de síntesis entre el estilo barroco de Brasanelli y la tradición de pliegues aplanados



a, b. *San Pedro*. Retablo principal del templo antiguo de San Ignacio Guazú. Hoy en el museo del pueblo.

Junto con la *Inmaculada* es la única imagen del retablo que no sigue el estilo de Brasanelli. Pero no por ser más antigua. De ser anterior, la túnica tendría pliegues verticales y paralelos, en cambio, revela influencias de las túnicas de Brasanelli. Pero en lo demás se aparta de esa influencia para adoptar el sistema de los *pliegues aplanados*. Lo cual le da cierta apariencia arcaica a pesar de que fue tallada después del paso de Brasanelli por ese pueblo, en 1691-1696.



En San Francisco de Borja-Brasil

Trabajos del Hno. José Brasanelli entre los años 1696-1706

El retablo más moderno de América: San Francisco de Borja entre nubes y querubines adorando la eucaristía

En el pueblo de San Borja, a orillas del Uruguay, el Hermano Brasanelli levantó su primera iglesia en las misiones. El edificio y todo su mobiliario, retablos e imágenes constituyeron un fiel muestrario de las nuevas ideas y gusto barroco que se proponía introducir el joven artista jesuita en las misiones. El templo tenía crucero y cúpula, de madera, como la iglesia de los jesuitas de Córdoba, donde residía el Padre Provincial. Los dos retablos construidos por el Hermano en Santa María de Fe para Córdoba, la capital de la Provincia deslumbraron a todo el Río de la Plata. Pero en San Borja se propuso algo más, un retablo según modelos de Bernini, que sería lo más avanzado y audaz, incluso en Europa en esa época, fines del siglo XVII.

La imagen central era el Santo Patrono adorando la Eucaristía. La iglesia y los altares fueron posteriormente quemados en fogones militares, pero se salvó esa imagen.

El Padre Jaime Oliver, que visitó la iglesia poco antes de la expulsión la describió así:

"La Iglesia del Pueblo de Sn Borja pudiera parecer en cualquiera parte si estuviera acabada de adornar. La media naranja es bella: las columnas, pedestales, chapiteles del cuerpo de la Iglesia pueden lucir. Es obra de Brasanelli, como el retablo mayor, que es grande, mui airoso, ochavado, bella talla y bien dorado. San Borja está como elevado y desmayado ante el Sacramento todo lleno de nuves, y Seraphines: en lo restante están las estatuas de nuestros santos bien repartidas."

De todas las imágenes misioneras, esta es la única con fecha y autor seguros. Quizás alguien pueda disentir sobre la importancia que le otorgamos a esta imagen de San Borja en nuestra investigación. Su trascendencia no es estética sino histórica. ¡Toda la cronología y periodización del arte de las misiones descansa sobre esta imagen y la posibilidad de establecer un antes y un después a partir de ella y … de la feliz descripción dejada por el Padre Jaime Oliver!



San Francisco de Borja entre *"nuves"* y *"querubines"*

La fotografía permite apreciar el serruchado de las nubes, en el siglo XIX, para adecuar la imagen a una pequeña hornacina de la nueva capilla.

Desaparecieron con las nubes los querubines y la custodia que formaban parte de la escenografía creada por el Hermano Brasanelli en el estilo de Bernini, en la gran hornacina original. El retablo fue visto y descrito magistralmente por el P. Jaime Oliver y con más sencillez por Diego de Alvear.

***San Francisco de Borja*.**
José Brasanelli. 1695-1705.
Madera sobrepintada.
1,50 m. Iglesia Matriz de San Borja. Brasil.



Las mismas nubes pero otro santo

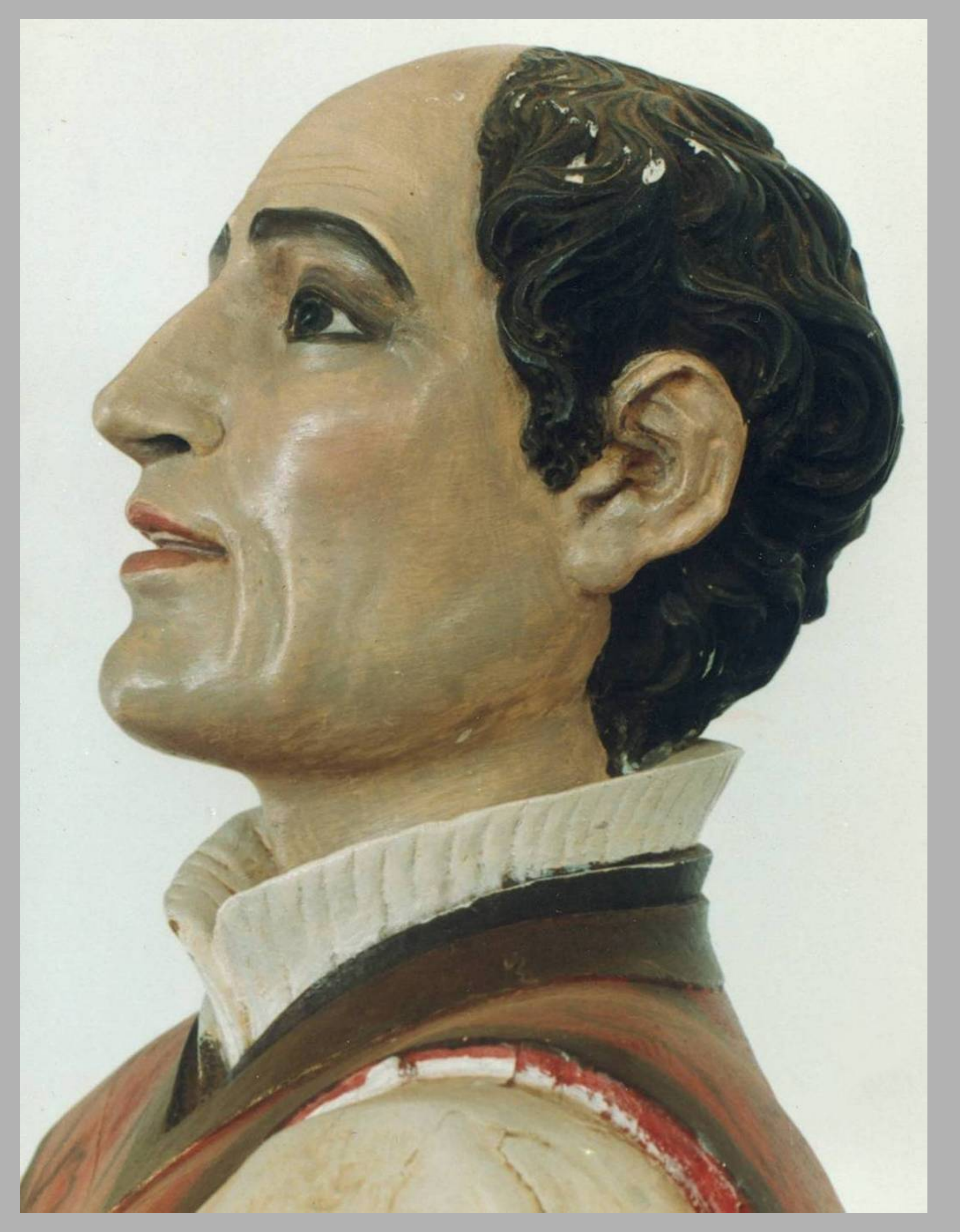
Se trata de una pintura de San Ignacio, entre nubes y querubines, adorando el monograma de Cristo: IHS. Evidentemente la pintura y la escenificación escultórica tienen muchos puntos en común. Si pudiéramos comprobar que la pintura representó la escena organizada por Brasanelli tendríamos un documento valiosísimo para saber como era ese altar. Que así fue en efecto hay muchas pruebas pero la principal de ellas es el plegado de la túnica que en el frente reproduce los pliegues de la imagen pero no se atiene al plano seguido por esos pliegues en la imagen de bulto. El autor fue un indígena muy hábil como pintor pero con dificultades para concebir un escorzo, necesario para el diseño de esos pliegues. Por lo demás, documentó bien la organización de las nubes, querubines, incluso el pie faltante serruchado en la imagen de bulto del San Borja.

***San Ignacio*. Óleo sobre tela. 89,5 cm. x 63,5 cm. Museo de la Estancia Jesuítica de Jesús María. Córdoba. Argentina. Proveniente de las misiones como la mayoría de las piezas del museo.**

San Borja en éxtasis

A pesar de la torpe policromía se puede apreciar el típico perfil masculino de las imágenes de Brasanelli, totalmente diferente de los perfiles femeninos de sus vírgenes y santas. Volveremos a encontrar un parecido perfil en el *Crucifijo* de Bom Fim, Porto alegre, Brasil, en el *Cristo Yacente* de la Catedral de Corrientes, Argentina, y en los crucifijos que siguen esa serie de Crucifijos, entre ellos el *Crucifijo* de San Miguel, Corrientes, Argentina

***San Francisco de Borja*. José Brasanelli. 1695-1705. Iglesia Matriz de San Borja. Brasil.**





San Francisco de Borja. José Brasanelli. 1695-1705. Iglesia Matriz de San Borja. Brasil. Los pliegues de la túnica constituyen para el investigador un verdadero repertorio del lenguaje artístico de Brasanelli. Sin ese repertorio sería imposible identificar las demás obras de Brasanelli diseminadas entre Paraguay, Argentina y Brasil.



Uno de los primeros crucifijos conocidos de Brasanelli llevado de San Borja a Porto Alegre

a, b. *Crucifijo*. José Brasanelli. 1696-1705?
Iglesia de Bom Fim. Porto Alegre. Brasil.
Procedente de San Borja, Brasil.

El paño de pureza no exhibe los típicos pliegues acartonados de Brasanelli, como los del *Cristo Yacente* de Corrientes, o los del *Niño Jesús Alcalde* de San Ignacio Guazú, lo que podría hacernos dudar de asignarle esta autoría, pero el perfil característico del rostro y la anatomía del cuerpo confieren total certeza a su atribución.

El Ángel barroco de San Borja

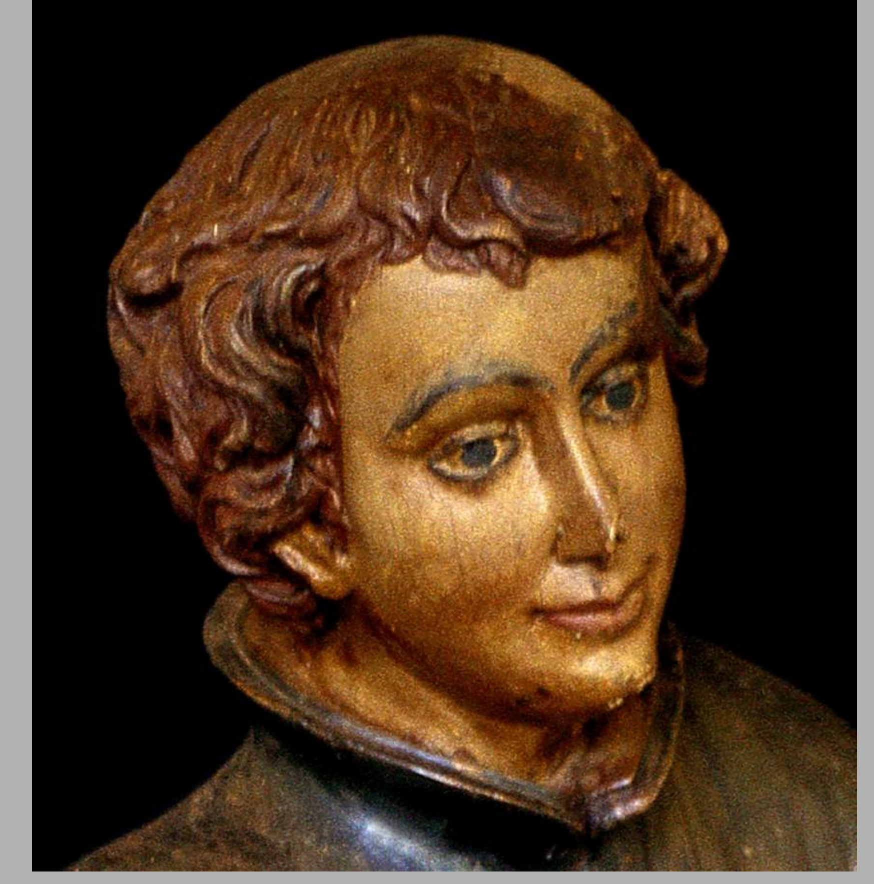
Este ***ángel barroco,*** es el único en su tipo, de los muchos que esculpió Brasanelli para el retablo de San Borja, que se han salvado de los fogones militares del ejército que acampaba en la región. Su estilo sigue el modelo de los ángeles tenantes de los ***armadi*** de Santa Fedele de Milán y del Gesù de Génova, de los hermanos jesuitas “Taurino”. De no conocer la obra y el estilo de esos jesuitas lombardos sería muy difícil asignar este ángel al Hermano Brasanelli por tratarse de un caso tan extraño como único en la escultura misionera riograndense.

Pareciera que se trata de un ángel, como los de Miguel Ángel, sin alas. Sin embargo en la espalda, a la altura de los omóplatos tiene dos orificios que corresponden al lugar del ensamble de las alas.

Los pliegues barrocos como agitados por el viento son quizás únicos en la producción americana del Hermano. Provienen de sus maestros lombardos y probablemente no tuvieron buena recepción en las misiones. Son un valiosísimo testimonio de los lazos del hermano con los estilos barrocos europeos y de los constantes cambios en la búsqueda de un estilo misionero comprensible y aceptable para el receptor guaraní.

Ángel.
José Brasanelli. 1,20 m.
Museo Julio Castilhos.
Porto Alegre. Brasil. 1700?





Cuando contemplamos a este San Luis no podemos dejar de tener presentes las palabras del compañero de viaje de Brasanelli, el Padre Antonio Sepp, que daba gracias a Dios por el escultor, otro Fidias que "despertó a la madera, dándole vida". Sin duda que nada hace recordar, en esta imagen, a los troncos de madera de su origen, como las *imágenes horcones* guaraníes, a las que vino a reformar el hermano escultor. Recordemos que en lugar de reformarlas, en parte incorporó, su monumentalidad.

***San Luis Gonzaga*. José Brasanelli. 1696-1705.**
1,70 m. Museo San Miguel. Brasil.
a. Vista de izquierda. b. Vista derecha.

San José con el Niño Jesús



Pocas veces en Río Grande, seguramente en San Borja, Brasil, Brasanelli ha logrado una imagen tan elegante y equilibrada entre la madurez de San José, y la inocencia infantil de Jesús. El tema se repetirá, de distinto modo pero la misma intención en la fig. 237 de Santa María de Fe.

***San José con el Niño Jesús*. 1,11 m. Museo de San Miguel. Río Grande do Sul. Brasil. Foto 1985.**



El rostro enérgico del santo y el giro de su cabeza no puede dejar de recordarnos al David de Miguel Ángel. Esa paradigmática imagen pudo estar presente en la memoria del escultor jesuita a pesar de los casi diez años de su partida de Europa, a la que evocaba de tanto en tanto en sus obras. Aunque no alcance con sus 2,22 0 m. los 5 m. del "gigante" de Miguel Ángel es, igual que el *David*, la escultura de mayor altura de su autor.

***San Lorenzo*. Según modelo de Brasanelli. 2,22 m.**
Museo San Miguel. Brasil. 1700?
La foto b es del catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*.
Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires.
Arte Viva, año 2000.



La figura de *Dios Creador* sin duda le resultaba muy querida y familiar al guaraní, ya que le recordaba a su mítico Padre primero, *Ñamandú*.

Recuerda también los rostros, barba y cabellos del *Dios Creador*, pintado por Miguel Ángel en la bóveda de la Capilla Sixtina. Esta imagen, que rodeaban, sin duda nubes y querubines, permite comprobar una vez más el gran aprecio y veneración de Brasanelli por Miguel Ángel Buonarotti.

Cabeza de Dios Padre.
Madera con restos de policromía.
José Brasanelli, 0,53 m.
Museo de San Miguel. Brasil. 1700?



La gran *Inmaculada* de la reforma barroca de Brasanelli en Río Grande do Sul

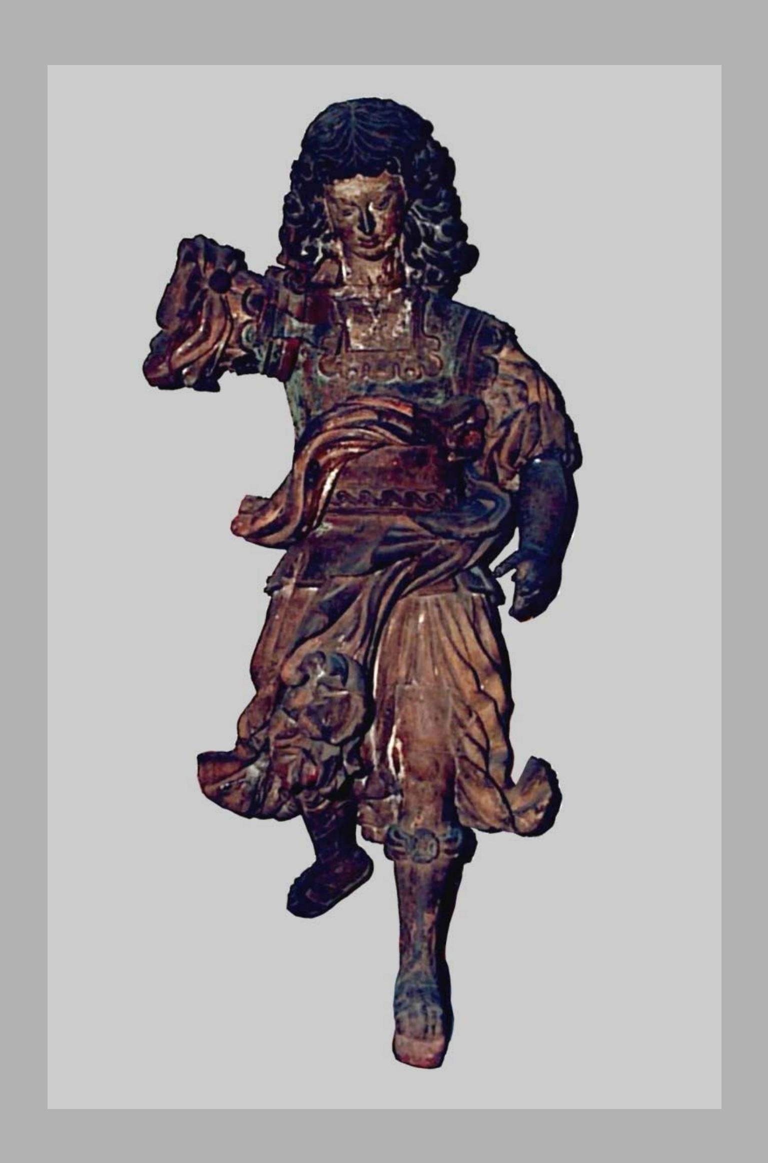
Esta imagen fue limpiada de todos los sobrepintes. Han quedado pocos restos de la pintura original lo cual dificulta su reconocimiento y documentación fotográfica. Se trata de una muestra de la búsqueda de iconografías que pudieran ser atractivas para los indígenas. Sin embargo, los resultados no han sido tampoco en esta ocasión alentadores para el maestro que venía a reformar el arte de las misiones. No conocemos ninguna copia que se podría tomar como indicio de alguna aceptación de esta iconografía entre los indígenas. Lo mismo se puede asegurar del San Borja adorando la Eucaristía.

***Asunción de María*.**
Según modelo perdido de Brasanelli. 2,10 m.
Museo San Miguel. Brasil. 1700?



Asunción de María. Perfil. Museo San Miguel. Brasil.

San Miguel de San Leopoldo, Brasil



San Miguel. **José Brasanelli.**
Seminario de San Leopoldo. Porto Alegre. Brasil.



El Hermano José Brasanelli y escultores guaraníes en Concepción

Trabajos entre 1706-1713?

Inmaculada Concepción. Detalle.
José Brasanelli. Museo de San Roque. Corrientes.
Procedente de Concepción. Misiones, Argentina.



a. *Inmaculada*. José Brasanelli. 1694?
Santa María de Fe. Paraguay.

b. *Inmaculada Concepción.* José Brasanelli (c. 1710).
1,70 m. Museo de San Roque. Corrientes. Argentina.
Procedente de Concepción, Misiones, Argentina.
Sus grandes dimensiones la descubren como la imagen
Patrona del pueblo.

Tres *Inmaculadas*: similitudes y diferencias







Las tres imágenes provienen de un proceso de transformaciones que lleva de la primera imagen de Brasanelli, en estilo manierista o protobarroco, a una segunda del mismo escultor europeo, ya plenamente barroca, y a una tercera de un escultor guaraní anónimo. Esta última siguió el modelo de la segunda, la *Inmaculada* de Concepción que hoy se guarda en el Museo de San Roque, Corrientes, pero interpretándola en el estilo misionero de *estatua horcón* de *pliegues aplanados*.

El escultor guaraní enderezó la figura logrando que su mirada, al igual que en los *Flagelados* de Santa María de Fe, figs. 136 y 137, se dirija hacia el espectador orante. Además corrigió el manto de la Virgen que es sostenido ahora por el brazo izquierdo, en tanto que las dos imágenes de Brasanelli no resolvían dicho tema con una lógica aceptable para el artista guaraní.

Esta tercera imagen, aunque en su composición sigue a Brasanelli, traduce su aparentemente "desordenado" barroquismo, al estilo, orden y lógica guaraní de los *pliegues aplanados*.

La imagen guaraní es una de las mejores "muestras" de cómo operaba la mentalidad de los *santo apohára* de los talleres misioneros frente a los modelos europeos que se le proponían.

Las búsquedas del estilo misionero: a) el manierismo, b) el barroco, c) el estilo guaraní de pliegues aplanados y d) síntesis de los tres estilos



a. *Inmaculada*. José Brasanelli. 1694? Santa María de Fe. Paraguay. Fotografía del año 1985.
b. *Inmaculada Concepción.* José Brasanelli (c. 1710). 1,70 m. Museo de San Roque. Corrientes. Argentina. Procedente de Concepción. Fotografía 1995.
c. *Inmaculada Concepción*. 0,40 m. Colección particular. Virasoro, Corrientes. Argentina. El escultor guaraní ordenó los pliegues barrocos del modelo al lenguaje propio de *pliegues aplanados*. ¿Cómo se atrevió a confrontar con su maestro? ¿En qué taller se formó su estilo y su excelente oficio?
d. *Inmaculada Concepción*. 0,40 m. Col. Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción. Paraguay. Túnica con plegado barroco de Brasanelli, como el manto en la pierna derecha, pero el centro de la figura se adorna con bellos *pliegues aplanados,* del mismo modo que el borde izquierdo del manto. Es difícil precisar el modelo de la *Inmaculada* d. Pareciera que tomó algunos pliegues de la a, algunos querubines de la b, y algunos *pliegues aplanados* de la c.

Dos *Inmaculadas* de escultor guaraní: similitudes y diferencias



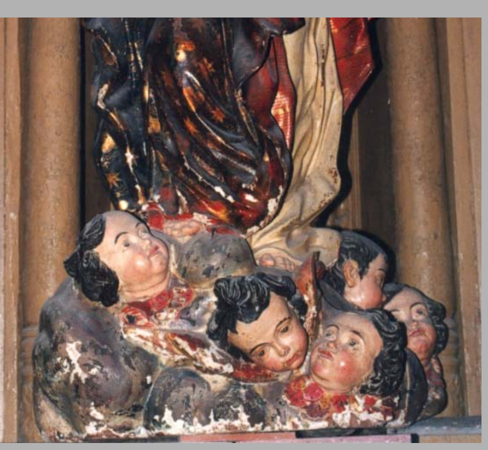






Inmaculadas **guaraníes inspiradas en ambas *Inmaculadas* de Brasanelli con diferentes elementos de la tradición, del siglo XVII guaraní, en mayor proporción la de Gob. Virasoro, la fig. a, y más brasanelliana y cosmopolita la fig. b de la colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Asunción. Paraguay.**

Las diferentes peanas de las cuatro *Inmaculadas*



Las peanas parecen poco importantes, un elemento estético que se suma como un adorno para hacer más atractiva la figura de María. Sin embargo, su significado es denso y complejo.

a) En el primer caso, la serpiente y el esqueleto significan el pecado y su consecuencia, la muerte espiritual, nos ubican en el clima teológico de la contrarreforma.

b) En el segundo, los querubines de las *Inmaculadas* de Murillo, forman un conjunto tierno y afectivo que resalta con su inocencia infantil el rol de la maternidad universal de María.

c) La peana del escultor guaraní subraya con la luna y los hieráticos querubines, ubicados en forma simétrica en ambos lados de una nube, el poder que emana la imagen con su mágica presencia.

d) La cuarta peana, también de autor guaraní, ordena, aunque de un modo diferente, y más simétrico, la peana de Concepción (b) en un orden más parecido a la (c) aunque sin la luna, no sabemos si originalmente no la tenía.



LA SAGRADA FAMILIA

La *Virgen Inmaculada, Niño Jesús* y *San José*. Llamados por los lugareños *La Sagrada Familia*, probablemente en su origen no integraron ese conjunto. El *Niño Jesús* parece haber formado parte con el *San José*, según puede constatarse con un *San José con el Niño*, de Santiago, Paraguay, que pudo haber sido su modelo. Ver fig. 306 a.







a. El *San José*, aunque adopta una composición de movimiento barroco, sin embargo, recrea los típicos *pliegues aplanados* del antiguo *Resucitado*, figs. 73 y 74, lo cual permite advertir la gran capacitad de adaptación y pervivencia de ese sistema tradicional y autóctono.

b. La *Inmaculada* de la colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte, luce en el borde izquierdo de su manto una terminación de *pliegues aplanados* que descienden como una cascada en forma serpentinada, como los del *Cristo Resucitado* o también, auque ya más discretos, los de *San José*.

Colaboración de los escultores guaraníes y el Hno. Brasanelli en la fachada de Concepción

1710-1720?

Se trata de uno de los mayores dilemas
de la Historia del Arte de las misiones
¿Cómo fue posible la colaboración
en el mismo monumento
de dos estilos no solo diferentes
sino totalmente opuestos?



Las estatuas de la fachada de la iglesia de Concepción

Muchas personas que pasan se persignan y algunas se detienen brevemente. Es un pequeño santuario público que conserva algo, un "aura" del templo destruido, y de sus imágenes dispersas.

Pequeño pórtico barroco, logrado del ensamble de piedras del antiguo templo de Concepción de la Sierra. Misiones. Argentina.

Estas imágenes aquí presentadas, desde el punto de vista estilístico no podrían figurar en la presentación de la vida y obra de un artista europeo, como lo fue Brasanelli. Pero en la organización histórica, cronológica ellas se insertan en el período importante de Concepción.

Si para la posteridad es difícil asociar tan diferentes, casi contradictorios estilos, cabe el interrogante ¿cómo logró Brasanelli producir tan copiosa labor artística en condiciones culturales tan contradictorias y nada alentadoras para un sensible artista europeo?

La única respuesta es que su fervor artístico se pudo sostener apoyado en un fervor religioso casi místico que no medía obstáculos ni dificultades para lograr su objetivo: *la mayor gloria de Dios*.

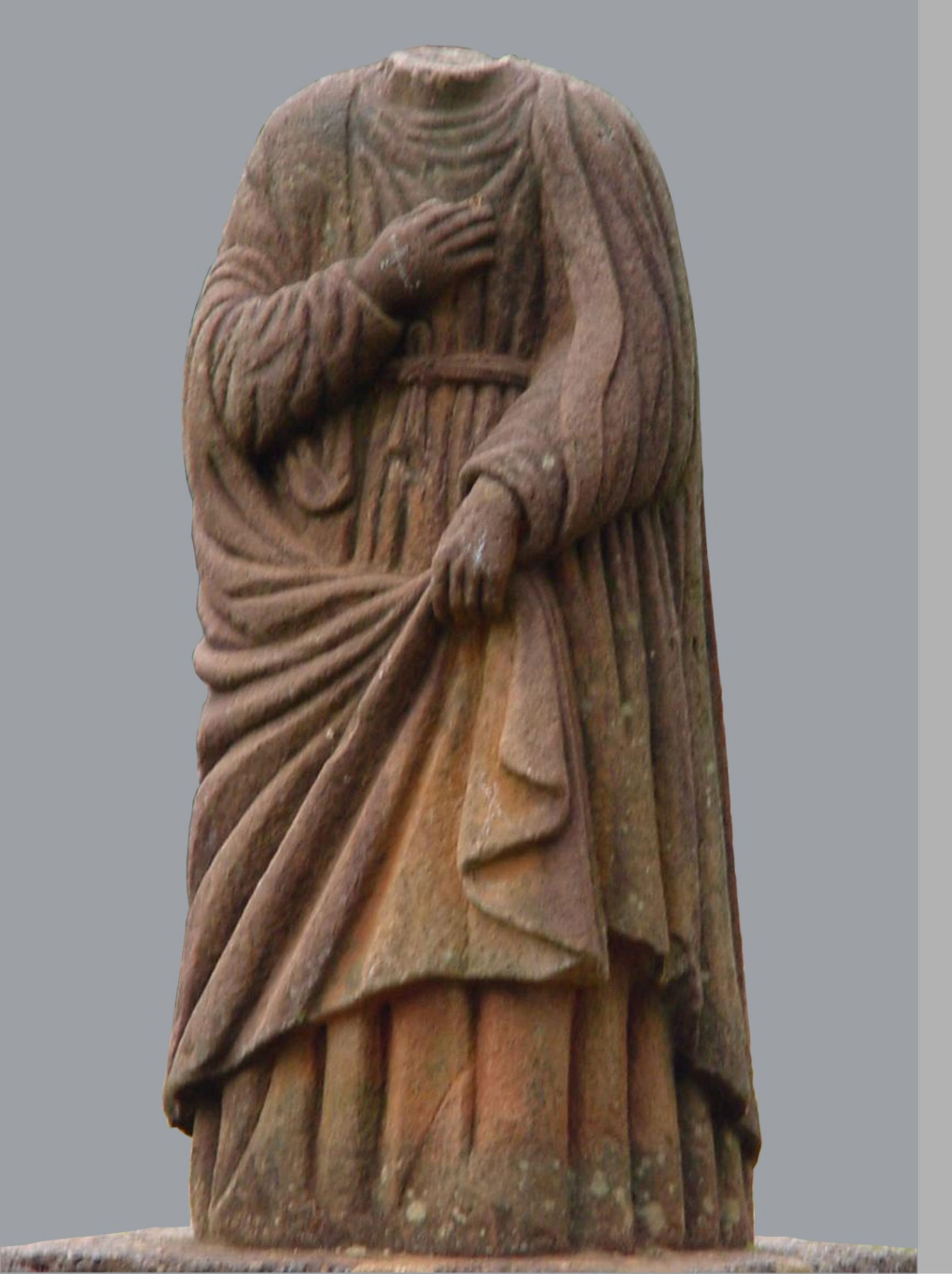


La Inmaculada sin cabeza, único vínculo del actual pueblo con su glorioso pasado

Esta imagen de piedra, ya a primera vista sorprende por su estilo arcaico que no condice con un templo cuya fachada fue dirigida por el Hermano José Brasanelli, el cual les preparó seis hornacinas barrocas, con formas de *véneras,* enmarcadas con columnas salomónicas. ¿Como fue que no se tallaron para esa fachada imágenes barrocas en el nuevo estilo enseñado y difundido por el hermano seguidor de Bernini?

Los escultores guaraníes que tallaron esas estatuas no siguieron los modelos de Brasanelli, de los cuales tenían a la vista la Patrona *Inmaculada Concepción*, hoy en San Roque de Corrientes. Ellos prefirieron a la más tradicional patrona de pueblo de Santa María de Fe, que era la imagen más famosa de las misiones y que proclamaba otro estilo, el de los *pliegues aplanados.* Ellos adoptaron ese estilo pero en una versión menos rígida que las imágenes del siglo XVII. Las estatuas tenían brillantes colores, según lo atestigua Ernest William White, que visitó Concepción en 1881. Ver Capítulos 3 y 13.

***Inmaculada sin cabeza*. Autor guaraní. Proveniente de la fachada del templo de Concepción de la Sierra. Misiones. Argentina. Actualmente propiedad de Carlos Márquez quien la heredó de sus padres y abuelos junto con el solar y la casa.**



Santo sin cabeza de la fachada de Concepción, hoy en Apóstoles

El recurso de los *pliegues aplanados* logra combinaciones muy interesantes con los pliegues verticales, sin apartarse del sistema *estatua horcón*.

Resulta evidente que el escultor tuvo en cuenta, para tallar su imagen, la visión en distancia y altura de la fachada donde ésta debía estar ubicada. En efecto, los profundos pliegues de su manto apenas se distinguen de los pliegues también profundos, de la túnica. La imagen, en su conjunto impacta como un cilindro surcado, en sentido vertical, por profundos y muy simples pliegues, que por su misma simplicidad, definen un diseño de notable eficacia. Ese diseño esta destinado a resaltar el movimiento alternado de los dos brazos. Mientras el derecho asciende hasta el pecho, sosteniendo un atributo, sin duda perdido en su caída del alto nicho, el izquierdo baja para recoger un haz de pliegues del pesado manto. Reunidos, como en un broche, dichos pliegues vuelven a soltarse para caer, como cae un hilo de agua, trazando líneas serpenteantes, que son las únicas líneas curvas en todo el concierto de rectas de la imagen.

La sabia composición de los recursos de la tradición de *estatuas horcones* con una simple cita del sistema de *pliegues aplanados* brindó los medios suficientes para producir este milagro. Brasanelli, aunque formado en un estilo opuesto, como sensible artista que era, supo apreciar estas imágenes y aceptarlas en su fachada.



Santo sin cabeza de la fachada de Concepción, hoy en Apóstoles

La imagen fue analizada en la diapositiva anterior. Restan algunas incógnitas de más difícil solución. Una de ellas se refiere al significado de una especie de faja, la que, como un extraño borde de manto, baja del cuello y espalda del Santo hasta su brazo izquierdo. La otra se refiere a la poco clara iconografía de la imagen. La última y la que más intriga al historiador del Arte es encontrar alguna explicación a la presencia de estas cinco imágenes, ya que sin duda falta una, en los seis nichos barrocos (quedan restos de uno que lo atestigua). Este interrogante se podría formular así: ¿Cómo se explica la presencia de imágenes esculpidas por indígenas en un estilo tan arcaico, del siglo XVII, en la fachada construida por un escultor barroco cuya misión fue reformar, o a lo menos, modernizar el arte de las misiones? Se suma otra pregunta. ¿Se explica la presencia de estas imágenes por una exclusiva cuestión de gustos estilísticos, o al rechazo del barroco europeo se sumaron ocultos motivos ideológicos?

***Santo sin cabeza*, piedra itaqui, actualmente delante de la iglesia de Apóstoles. 1,27 m. c. 1715.**

Un *San Juan* y una *Dolorosa de un Calvario,* de Santa María de Fe, en idéntico sistema de *pliegues aplanados* de las imágenes de Concepción



San Juan y La Dolorosa de un Calvario que demuestran que los estilos misioneros no conocían barreras políticas ni geográficas. El estilo de *pliegues aplanados* de Santa María de Fe triunfa en Concepción a pesar de la presencia del maestro italiano que dirigió la construcción de la primera fachada misionera de piedra itaqui.






Imágenes interculturales de Europa y América

Combinación de dos estilos: el cuerpo, ***estatua horcón*** con ***pliegues aplanados***, y la cabeza tallada con realismo barroco europeo. La imagen de la ***Verónica*** representa el paradigma de la civilización guaraní-jesuítica, construida en base del ***ingenio*** y ***afecto,*** metodología que caracterizó dicho proceso.

Además del problema teórico que nos plantea esta colaboración europeo–guaraní, se sabe muy poco o nada sobre la historia de dicha colaboración. ¿Los escultores que resistían al estilo barroco y seguían fieles al estilo tradicional de los ***pliegues aplanados*** ¿procedían de San Nicolás, conocido centro de afirmación ideológica guaraní, o quizás procedían de Santiago, centro de la resistencia artística contra el estilo italiano difundido por Brasanelli?

El incendio del templo de Concepción por las tropas brasileñas nos quita la esperanza de encontrar en los archivos de la Parroquia alguna noticia sobre su construcción. La demolición de la fachada ordenada por el adalid del progreso, el capitán correntino Berón de Astrada, desoyendo los ruegos del pueblo que clamaba por su conservación, nos quita la posibilidad de mejores estudios de ese monumento.

Verónica. Escultor guaraní, cabeza tallada por Brasanelli. 1,50 m.. Museo “Enrique Udaondo” de Luján, Buenos Aires, procedente de Concepción de la Sierra, Provincia de Misiones, Argentina.



Santa Verónica de Concepción.

A los interrogante planteados por la imagen de Apóstoles aporta algunas soluciones esta otra imagen, también de la fachada de Concepción.

Se trata de la llamada Verónica, guardada en el Museo de Luján. Su sistema de pliegues verticales y de *pliegues aplanados* en el estilo de *estatua horcón* ha logrado una de las soluciones más felices, por lo que Brasanelli mismo no desdeñó esculpirle la cabeza. ¡La coherencia estilística y visual entre ese cuerpo de *estatua horcón,* tallada por un artista guaraní y la cabeza de un escultor europeo y además barroco, aunque imprevisible es una realidad que supera nuestros esquemas!

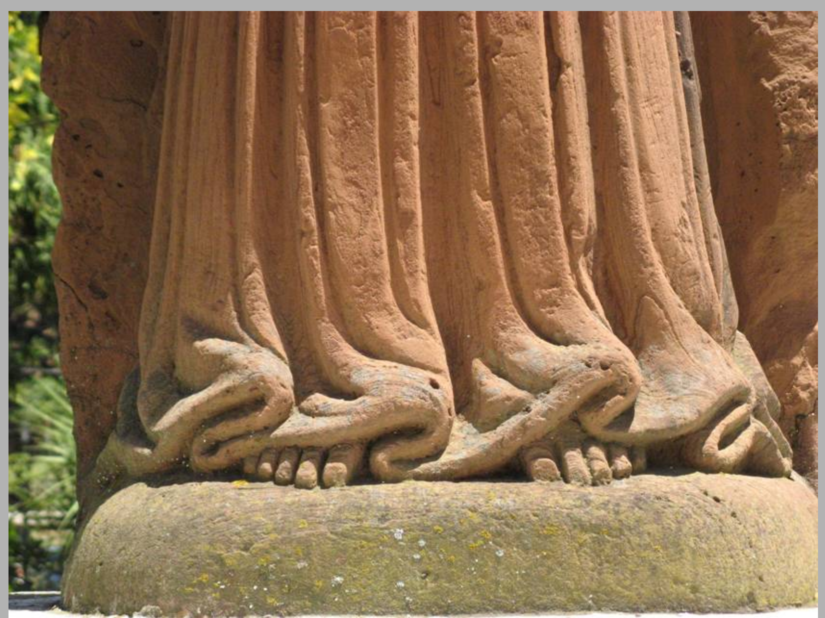
No fueron las polémicas, ni la resistencia, ni las luchas internas de las distintas facciones de la comunidad misionera las que aportaron estas geniales soluciones, de reunir en una sola obra los estilos más contrarios imaginables. Fue el sistema de *"ingenio y afecto"*, el que posibilitó la creación del primer retablo del Padre Vicente Badía y ahora permite la confección de esta *"fachada retablo"* de Concepción. Aunque el Provincial no comprendiera este milagro como para mencionarlo en su Anua, como lo hizo el P. Ruyer en el caso del primer retablo de Santa María del Iguazú, sucesos como este de superación de oposiciones binarias, expresan el verdadero secreto del éxito social, artístico y cultural de la civilización misionera.

Santa Bárbara

a. Figura cuyo rostro fue reconstituido de fragmentos y cemento rosado. Por su mayor tamaño, para neutralizar el efecto de disminución visual en la altura y por sus muchas roturas, esta imagen estaba en los nichos altos.

b. Detalle con *pliegues aplanados* horizontales, que preanuncian la versión de estos pliegues en los relieves de los ángeles músicos de Trinidad. Uno de tantos ejemplos de referencia sería el *ángel violinista*.

***Santa Bárbara*. Piedra Itaqui. 1,70 m. Museo de Luján. Provincia de Buenos Aires. Argentina. Proveniente de la fachada de Concepción.**





San José con el Niño

Estilo de *pliegues aplanados* en una de sus más felices creaciones

Si el Mariscal das Chagas Santos fue denominado el Atila de América por incendiar y saquear los pueblos misioneros de la costa del río Uruguay, ¿qué nombre se merece el Capitán Berón de Astrada (h) que hizo arrancar estas sublimes obras de arte de sus altos nichos, arrojándolas por el piso? Pero no conforme con este acto de barbarie, en medio de ruegos y lágrimas del pueblo guaraní, hizo demoler, piedra por piedra los restos de la fachada del templo, donde estaban los nichos y las estatuas que se habían salvado de la destrucción de Chagas y que convocaban a los guaraníes de la región a sus rezos diarios y a sus celebraciones festivas.

Algunos estudiosos actuales sostienen que estas celebraciones sólo eran simples idealizaciones sentimentales que no correspondían al recuerdo de la prosperidad y el bienestar mantenidos por la tradición oral de las sucesivas generaciones guaraníes. Según dichos estudiosos se trataba de patrañas de ancianos cuyos relatos idealizados ocultaban una realidad diferente. Sin embargo las imágenes que analizamos nos transmiten, cual documentos escritos, los relatos verídicos de una sociedad creativa que vivía satisfecha de su destino.

***San José con el Niño*. 1,62 m. Autor guaraní.**
Museo Enrique Udaondo de Luján.
Provincia de Buenos Aires. Argentina.



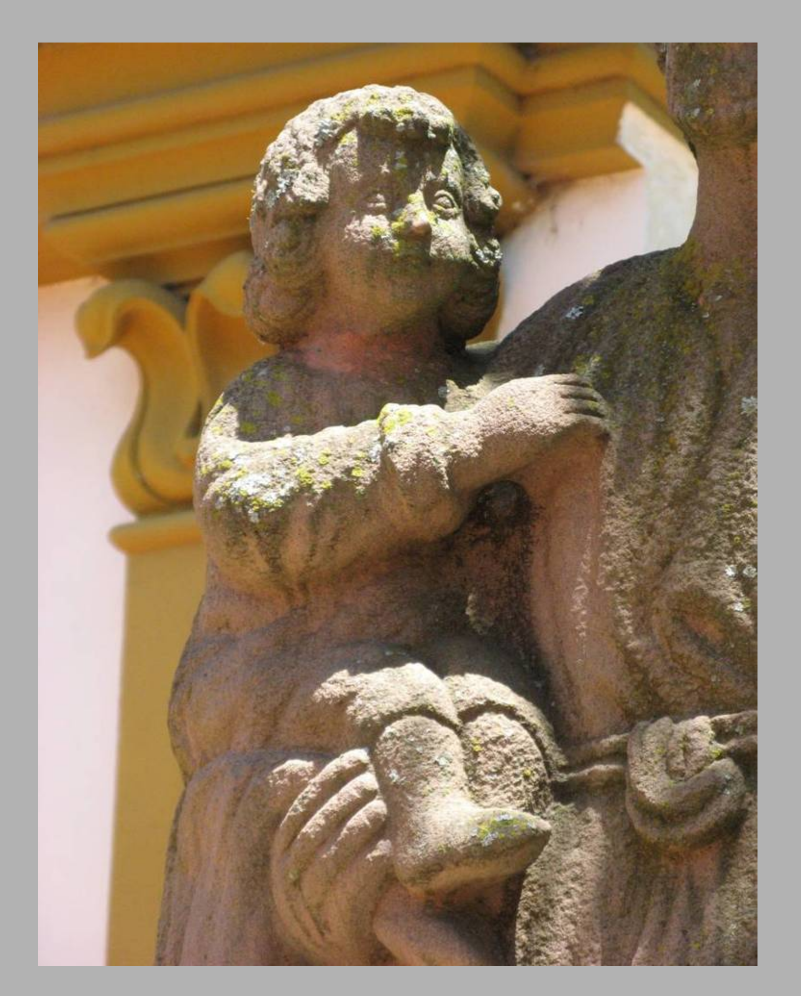
Una obra de arte, una imagen, tiene tres puntos de abordaje que constituyen a su vez incógnitas a resolver: el artista que la confeccionó, el público receptor que contempla la obra y el estudioso de arte que la investiga.
En el caso de una obra europea no es muy difícil despejar las tres incógnitas. La ciencia de la Historia del Arte proporciona las pautas necesarias al crítico. Las biografías investigan al artista descubriendo todos los elementos necesarios para comprender su proceso creador. Las respuestas del público receptor también son conocidas y se adecuan a la lógica de la época.

En el caso de una obra de arte guaraní las dificultades son incontables. Un estudio estilístico puede descubrir la lógica constructiva de la obra. Puede incluso atisbar las leyes del proceso creador seguido por el artista, aunque de otra cultura, pero lógico al fin. Pero es casi imposible que pueda llegar a comprender al receptor, ubicado en el otro extremo del proceso, para el cual se trata de signos cuyo sentido escapa casi enteramente a un crítico de otra cultura. De su erudición, sensibilidad y agudeza intelectual dependen los resultados de la investigación. Sus presupuestos ideológicos son casi siempre obstáculos para estas indagaciones.

Sin embargo no existe cultura que no reconozca en el gesto retratado la ternura de un Niño que abraza con amor a su padre. La soltura de los trazos enérgicos y unitarios que definen los pliegues posteriores del manto, son sólo posibles porque el artista se siente libre en su lenguaje-estilo propio de *pliegues aplanados.* Además, es evidente, que se trata de un excelente escultor y un sensible artista que supo transmitir sus emociones a la posteridad a través de la dura y áspera piedra.

San José con el Niño. Vista del torso. Museo de Luján.

Comparación entre la mentalidad guaraní y la de un artista barroco, Brasanelli





a. ***Niño Jesús*** **sentado sobre el brazo de** ***San José*****. Postura mesurada y equilibrada acorde a la mentalidad de su autor guaraní. Poco importa que ella se exprese con una corona de plumas, una danza al son de maracas o una imagen esculpida en madera o piedra, dicha mentalidad encontrará siempre modos de expresarse y comunicarse con su sociedad y la posteridad.**

b. ***San José con el Niño*****. Brasanelli. Santa María de Fe. Paraguay. También el escultor barroco buscará sus formas especiales y preferidas para lograr su comunicación. El Niño Jesús se muestra en una composición dinámica y barroca, casi en forma contorsionada. Contrasta en ese dinamismo, en un buscado** ***contraposto*****, con la seriedad y estabilidad de la figura de su padre, pero mayor aún es el contraste con el Niño Jesús del escultor guaraní de Concepción. ¿Porqué este último no se dejó influenciar por Brasanelli? ¿Que pensamientos presidían y guiaban a uno u otro escultor?**

Comparación entre una figura barroca y otra guaraní del estilo de *pliegues aplanados*

El ángel del Museo Julio Castilhos es una muestra del estilo barroco lombardo y deriva de los ángeles de los *armadi* de la Compañía de Génova y Milán:

- Composición espacial barroca: mientras el ángel avanza (con sus pies) los brazos y la cabeza no acompañan la dirección del cuerpo sino que giran hacia la derecha.
- Paños. La túnica con muy amplio escote deja descubierto un hombro, un brazo y parte del pecho.
- Los pliegues arremolinados, acompañan exageradamente el movimiento del cuerpo y el empuje del viento.

La imagen de Santa Verónica, en cambio, exhibe el estilo misionero de los mantos de *pliegues aplanados*:

- La composición espacial es de absoluta frontalidad.
- Los paños compuestos de túnica y manto llegan del cuello hasta los pies.
- Los pliegues son verticales y paralelos con muy pocas excepciones en los brazos y el borde de la túnica que traza *pliegues sinuosos aplanados* (1710?).

Resultado: El tallado de la cabeza de la Verónica por Brasanelli se ajusta a la composición del resto de la figura guaraní logrando una extraña monumentalidad desconocida en el barroco europeo.



a. *Ángel* de Brasanelli del Museo Julio Castilhos, Brasil.
b. *Verónica* del Museo Enrique Udaondo de Luján, Argentina.

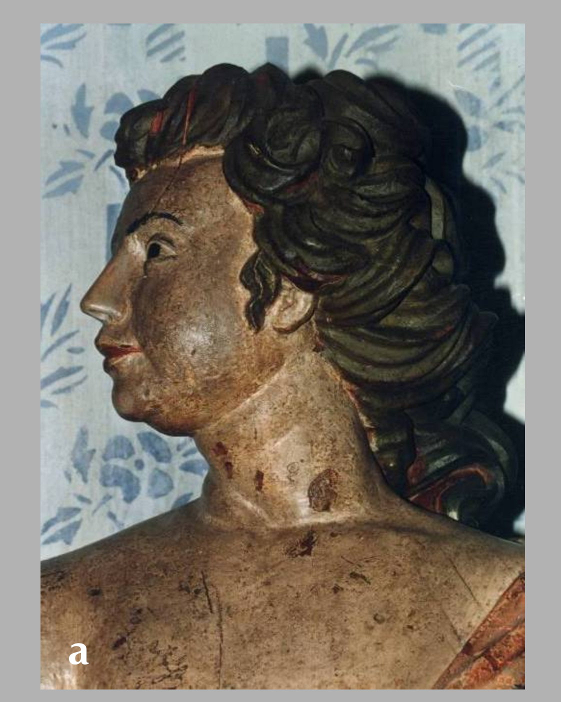
Comparaciones entre rostros de Brasanelli

Comparación entre los perfiles del *Ángel* de Brasanelli del Museo Julio Castilhos, Brasil: a, c fig. 160, y la *Verónica*, fig. 183, del Museo Udaondo de Luján (Argentina): aquí b y d.

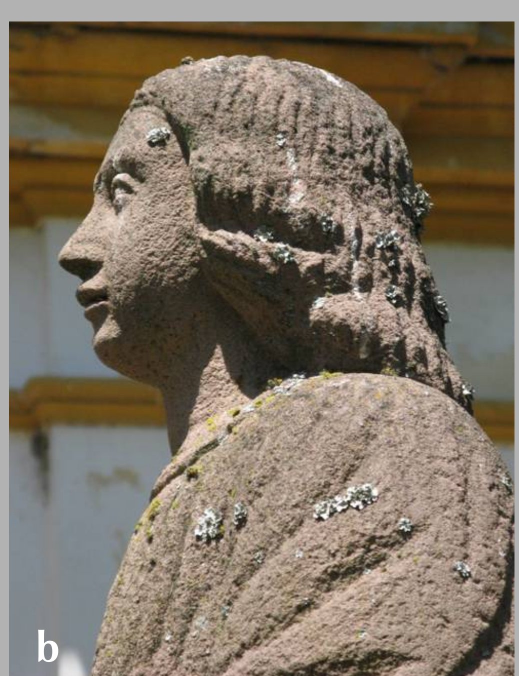
Poco nos dicen los documentos sobre los autores de estas tallas. Sin embargo ellas testifican sobre la historia de los mismos y del momento y circunstancias en que fueron proyectadas y esculpidas. La primera imagen viene de Porto Alegre. Fue tallada alrededor del año 1700 por un discípulo de los tallistas lombardos de la compañía de Jesús, el Hermano Brasanelli, para adornar un retablo de la iglesia de San Borja. Fue salvada de la destrucción de su iglesia y llevada al Museo Julio Castilhos donde se guarda.

La imagen siguiente representa a la Santa Verónica y Proviene del Museo Udaondo de Luján, Argentina. Pertenecía a la fachada de la iglesia de Concepción cercana al río Uruguay, incendiada y demolida en el siglo XIX.

Los cuerpos de ambas figuras son completamente diferentes y es evidente que pertenecen a autores distintos. No así las cabezas cuyos rostros atestiguan una misma y común autoría.



a



b



c



d



Entre las obras de Brasanelli en Loreto, Misiones se hallaba el *Crucifijo* del Monte Calvario? de 1715 (?) que fue cabeza de una numerosa serie de Crucifijos, que en parte se conservan todavía



Dicho *Crucifijo*, con otras imágenes pasó al Loreto de Corrientes a donde huyeron los guaraníes de Misiones cuando, fue saqueado e incendiado su pueblo, junto con San Ignacio Miní, Corpus, Santa Ana y Candelaria. Se trató de la segunda migración. La primera fue en 1631, del Guayrá a Misiones y esta última, en 1817, al tercer Loreto del Iberá, Corrientes. El *Crucifijo* de Brasanelli pronto pasó del pueblo guaraní de Loreto a la Catedral de Corrientes.

Entrada al pueblo de Loreto de Corrientes, Argentina



Cristo Crucificado transformado en Yacente. Catedral de Corrientes

Vista desde el lado izquierdo. Se observa la barba recortada. Los hombros articulados, el maxilar superior de dientes naturales implantados y la pintura de gotas de sangre, los cuales fueron agregados posteriormente por los correntinos. En un rincón inferior se halla el tul que cubría el paño de pureza original de Brasanelli.

***Crucifijo-Yacente*. José Brasanelli. Madera policromada con numerosos sobrepintados. Originario de Loreto, (Monte Calvario?), Pcia. de Misiones. Trasladado primero a Loreto, Yatebú de Iberá y después a la Catedral de Corrientes. Argentina.**



Crucificado transformado en Yacente. Catedral de Corrientes

El *Crucifijo-Yacente* visto de lo alto, del lado derecho, con el sarcófago de cristal abierto, sin tapa. También le fue retirado el tul que hacía de paño de pureza y ocultaba al paño de pureza original, tallado con los pliegues típicos de Brasanelli y el moño ampuloso de la cuerda tallada en madera y dorada cuidadosamente por los colaboradores guaraníes.

Crucifijo-Yacente. Brasanelli. Madera policromada con numerosos repintes y agregados como la peluca que actualmente le fue retirada.



Crucifijo-Yacente*.** Se destaca la cuerda en la muñeca de su brazo derecho a diferencia de los demás crucifijos de la serie que la llevan en el brazo izquierdo. Los pliegues del paño de pureza preanuncian el plegado de la ***Santa Bárbara de Santa María de Fe (Paraguay). Las venas de los brazos y los demás detalles anatómicos revelan una mentalidad analítica europea, muy diferente a la mentalidad guaraní, más atenta a las síntesis geométricas del conjunto. La cuidadosa anatomía del crucificado y los pliegues del paño de pureza permiten reconstruir algunas de las características del período lauretano en que fueron talladas las numerosas imágenes y retablos a las que se refiere el Padre Jaime Oliver en su ***Breve Relación***. Dicho período podría haber sido desarrollado después de Concepción y antes de Itapúa: alrededor de los años 1712 a 1717? La pérdida de esas obras constituye una de las mayores desgracias para el arte misionero.



Crucifijo-Yacente de la Catedral de Corrientes

La fotografía permite observar el injerto de los dientes naturales de un maxilar superior, y las exageradas gotas de sangre que le han sido pintadas posteriormente en Corrientes. También ha sido desbastada parte de la cabeza y cabellera para sobreponerle una peluca natural.

Todas estas operaciones y cambios tenían por fin transformar un crucifijo italiano misionero en un yacente español colonial del siglo XVIII y XIX. ¿Podemos preguntarnos cómo era la cultura visual de la población que requería ese espectáculo de sangre en el símbolo de su Dios muerto?

Las matanzas y atrocidades cometidas por los soldados del gobernador Pedro Ferré con los restos de las poblaciones guaraníes mal armadas o sin armas, ancianos, mujeres y niños, cumpliendo órdenes suyas de exterminio encuentran su símbolo patente en este rostro desfigurado por algún imaginero de la época.



Crucifijo de San Miguel - Ibera, Corrientes

Talla de escultor guaraní que se inspiró en el Crucifijo Yacente de Brasanelli pero por alguna razón desconocida para nosotros, cambió la cuerda original del brazo derecho al brazo izquierdo. Todos los escultores guaraníes que continuaron esa serie adoptaron su decisión. También hicieron suya su barba más corta y de dos picos.

El autor fue un genial escultor que decodificó la compleja anatomía del escultor italiano y la tradujo al lenguaje de la geometría y estilizaciones del arte guaraní. A ello se debe que lo siguieran los demás escultores guaraníes, antes que al modelo de Brasanelli.

***Crucifijo* del pueblo de San Miguel. Laguna de Iberá, Provincia de Corrientes, Argentina. Algo menor al tamaño natural. Presumiblemente originario de Loreto de la Provincia de Misiones.**



Cabeza del *Crucifijo* del pueblo de San Miguel. Laguna de Iberá. Provincia de Corrientes. Argentina.
Muy probablemente originario de Loreto, Provincia de Misiones.



Crucifijo. San Miguel. Corrientes. Argentina. Junto con el *Cristo de la columna* de Santa María de Fe, y el *Crucificado "mutilado"* del museo de San Miguel, Brasil, todos de mano guaraní, son los retratos más logrados del Dios sufriente cristiano.



"EN LA CRUZ SU CUERPO SANTO FUE ALZADO"

Los fragmentos de la carta del corregidor del Cabildo de San Nicolás al gobernador Andonaegui 1753, que solo recientemente fue traducida al español son ilustrados en forma conmovedora por el escultor misionero. La carta guaraní no dice simplemente: fue clavado en la cruz y atravesado con la lanza, como diría un europeo, sino:

"con muy grandes clavos, lo clavaron en la Santa Cruz. Su cuerpo colgó de ella para que todos lo vean en el cielo y en la tierra. Por último, una larga lanza clavó su sagrado costado e hizo brotar su preciosa sangre".

Ella continua con la siguiente reflexión:

"Todas estas cosas admirables sucedieron por obra de Dios. A nosotros como pobres criaturas suyas nos es difícil abarcar [estimar, entender] *acabadamente el que para redimirnos* [rescatarnos] *en la Cruz su cuerpo santo fue alzado, y es muy valioso* [importante] *que lo comprendamos verdaderamente."*

Crucifijo. San Miguel. Laguna de Iberá. Provincia de Corrientes. Argentina. ¿Originario de Loreto de la Provincia de Misiones?



Corpus Christi. Puerta de madera policromada de un sagrario de la iglesia incendiada del pueblo de Corpus, en 1817. Actualmente en Loreto. Corrientes, Argentina.

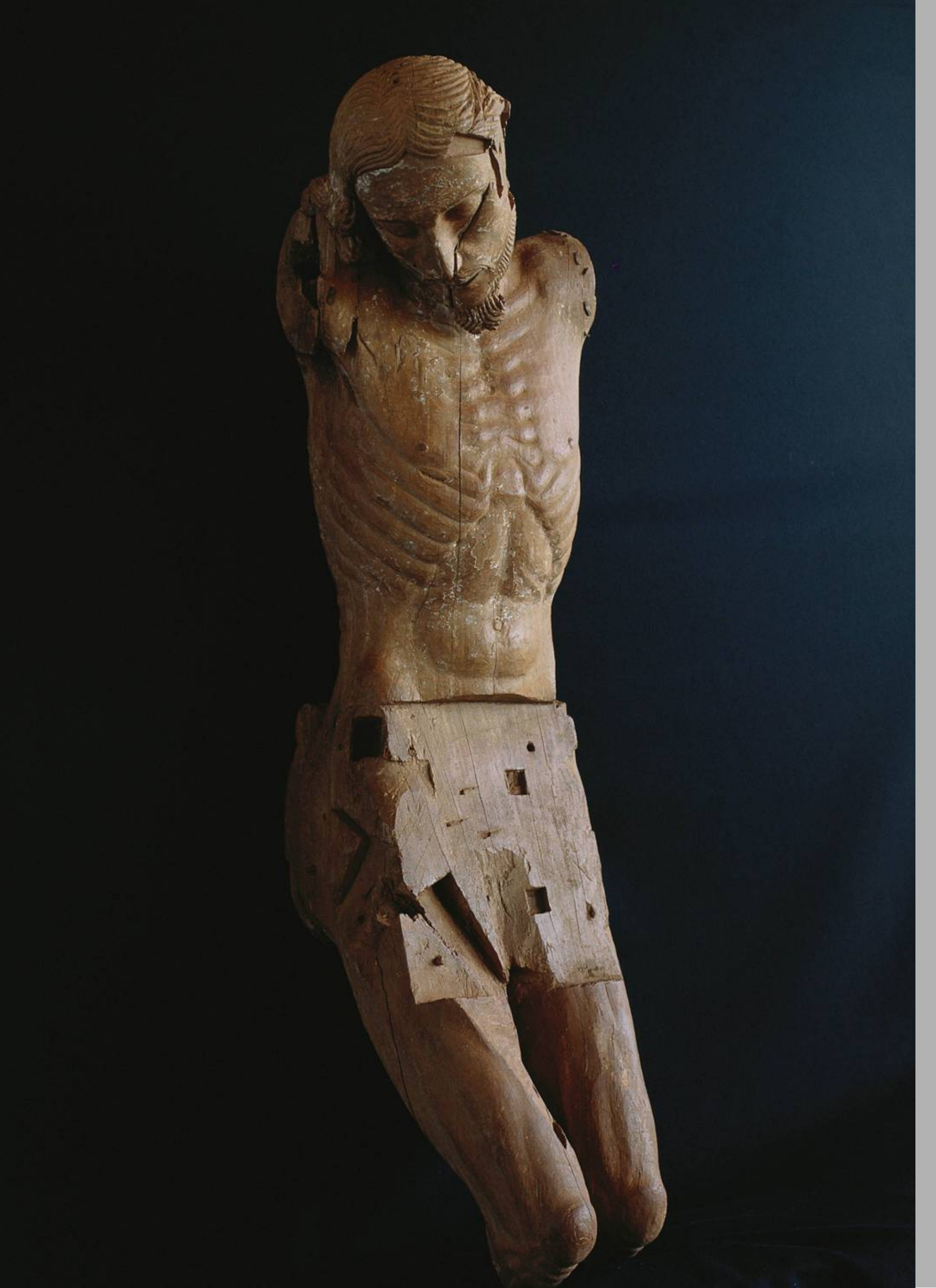
HOSTIAS y CRUCIFICADOS

Esta Custodia, que adornaba la puerta de madera de un tabernáculo, traída, como lo más valioso de su pueblo por los prófugos de Corpus, representa un notable testimonio del arraigo de la fe del guaraní cristiano en la Eucaristía.

En esta pequeña tablita, llamada aún hoy *Corpus Christi,* en el pueblo de Loreto, podemos comprobar una vez más que el escultor guaraní asimiló los nuevos recursos del estilo barroco los que no cayeron en una tierra virgen donde no había nada. Por el contrario, se unieron a una rica tradición propia, desarrollada a lo largo de siglo XVII, a la que se agregó la enseñanza barroca de Brasanelli, que no arrasó sino que enriqueció la tradición misionera.

Pero en este caso no se trata exclusivamente de búsquedas estilísticas. Es muy importante investigar el trasfondo religioso cuya inspiración alentaba a crear nuevas formas para su expresión. Podemos asomarnos a ese pensamiento religioso que interpretó el cristianismo de acuerdo a su lógica diferente a la europea. Para ello la carta del corregidor de San Nicolás al gobernador Andonaegui es un testimonio quizás único, como es único el compendio de los poemas míticos de los Mbyá reunidos con el título de Ayvu Rapyta. Ver Cap. 14.

Un fragmento de esa carta expresa la relación entre la Crucifixión y la Eucaristía:
"Allí esta presente Jesucristo Nuestro Señor, así como en el cielo y en todo lugar, en la Hostia Santa y en el vino rojo." (continúa en diap. siguiente)



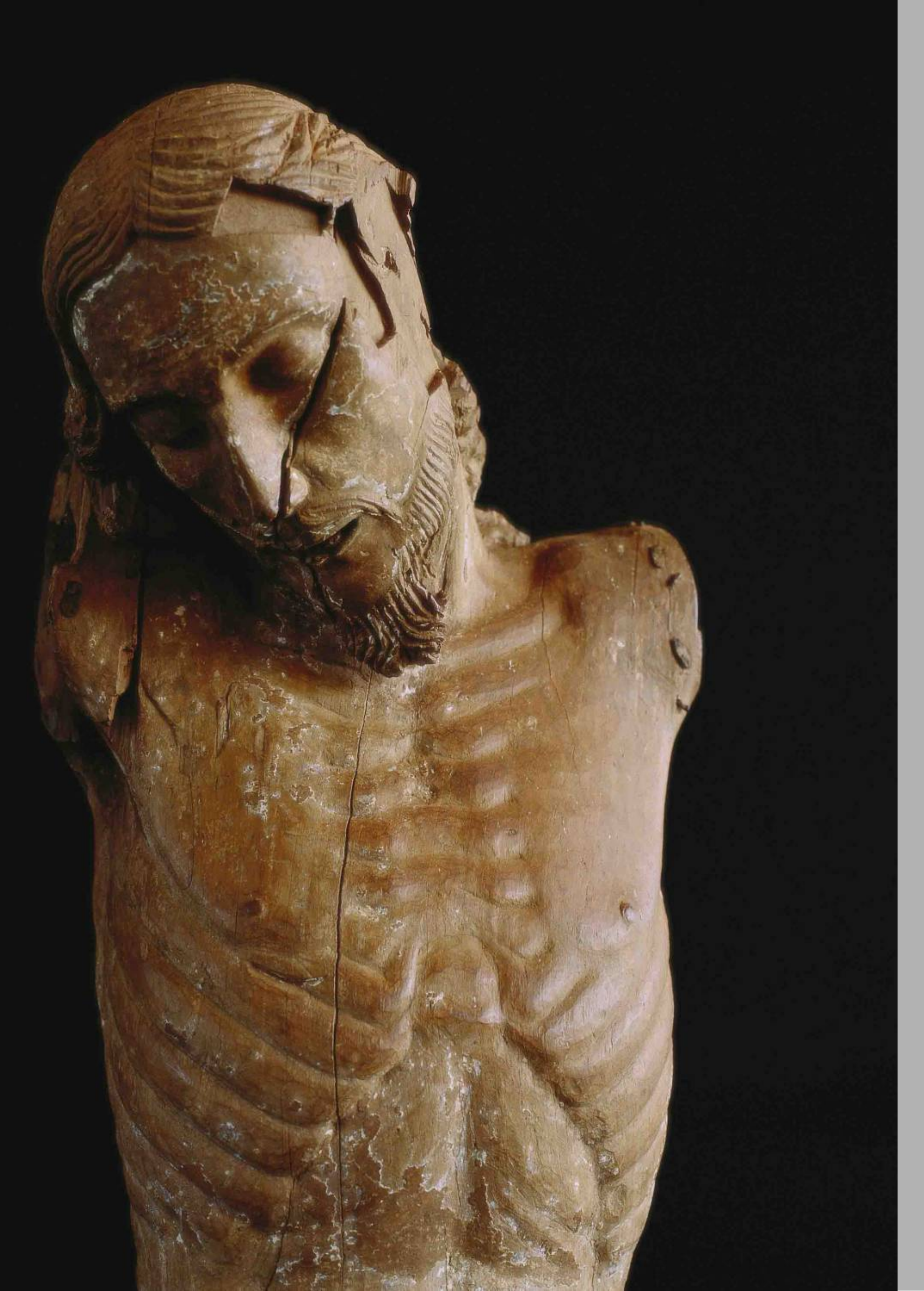
Los Crucificados - hostias

"Por eso Jesús se entregó al soldado, por nosotros, para nuestra comida y nuestra bebida y para consuelo nuestro se quedó en el Santísimo Sacramento del altar."

El trasfondo de la antropofagia ritual tradicional no se hallaba totalmente ausente en la asimilación de la nueva doctrina eucarística. Así como el guaraní veía en la hostia a Jesús crucificado, así también en la imagen de Jesús veía a la hostia, el alimento mágico que otorgaba la virtud de la "vida eterna" .

En su estilización y vuelo poético este *Crucifijo* no tiene parangón. La confrontación de la materia, la madera y el símbolo puro, se hace muy evidente, casi lacerante ante los daños de la imagen. El extraño efecto hace recordar la impresión surrealista que se experimenta ante las estatuas griegas, desenterradas y mutiladas entre las cuales la más famosa es la *Venus de Milo* con sus brazos amputados. El contraste entre el mineral que asoma en la rotura y la tersa piel de aquella imagen nos pone ante la realidad de la materia transformada por el arte en ilusión y símbolo. En el caso griego la dura piedra es convertida en imagen de la belleza y el amor humano, mientras en esta caso la madera del crucifijo es transformada en paradigma del amor que se ofrece en alimento a la Humanidad.

El *Crucificado "mutilado"* del Museo de San Miguel. 1,05 m. Río Grande, Brasil. Inspirado en el *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli, de la Catedral de Corrientes, Argentina.



COPIAS QUE DEJAN ATRÁS A SUS MODELOS

La Eucaristía siempre constituyó un misterio para el blanco, el que se resiste a creerlo plenamente (misa de Bolsena y otros milagros eucarísticos) pero que en la cultura guaraní se vivía como realidad a través de la tradicional creencia en la antropofagia ritual. La condición de la víctima, esta vez no era la fuerza o el coraje perseguidos y admirados, sino algo muchísimo más valioso: la anhelada inmortalidad.

Se trata de una de las representaciones del Dios sufriente más conmovedoras del arte cristiano.

Evidentemente la etnia que produjo semejantes escultores merece un sitial de privilegio en el podio de los mejores artistas de la historia.

***Crucificado "mutilado".* Madera que perdió casi totalmente su policromía. 1,05 m.**
Museo San Miguel.
Rio Grande do Sul. Brasil.



Crucifijo de Trinidad, Paraguay, inspirado en el Crucifijo de San Miguel de Iberá inspirado a su vez en el Yacente del Hno. Brasanelli de la Catedral de Corrientes, Argentina.

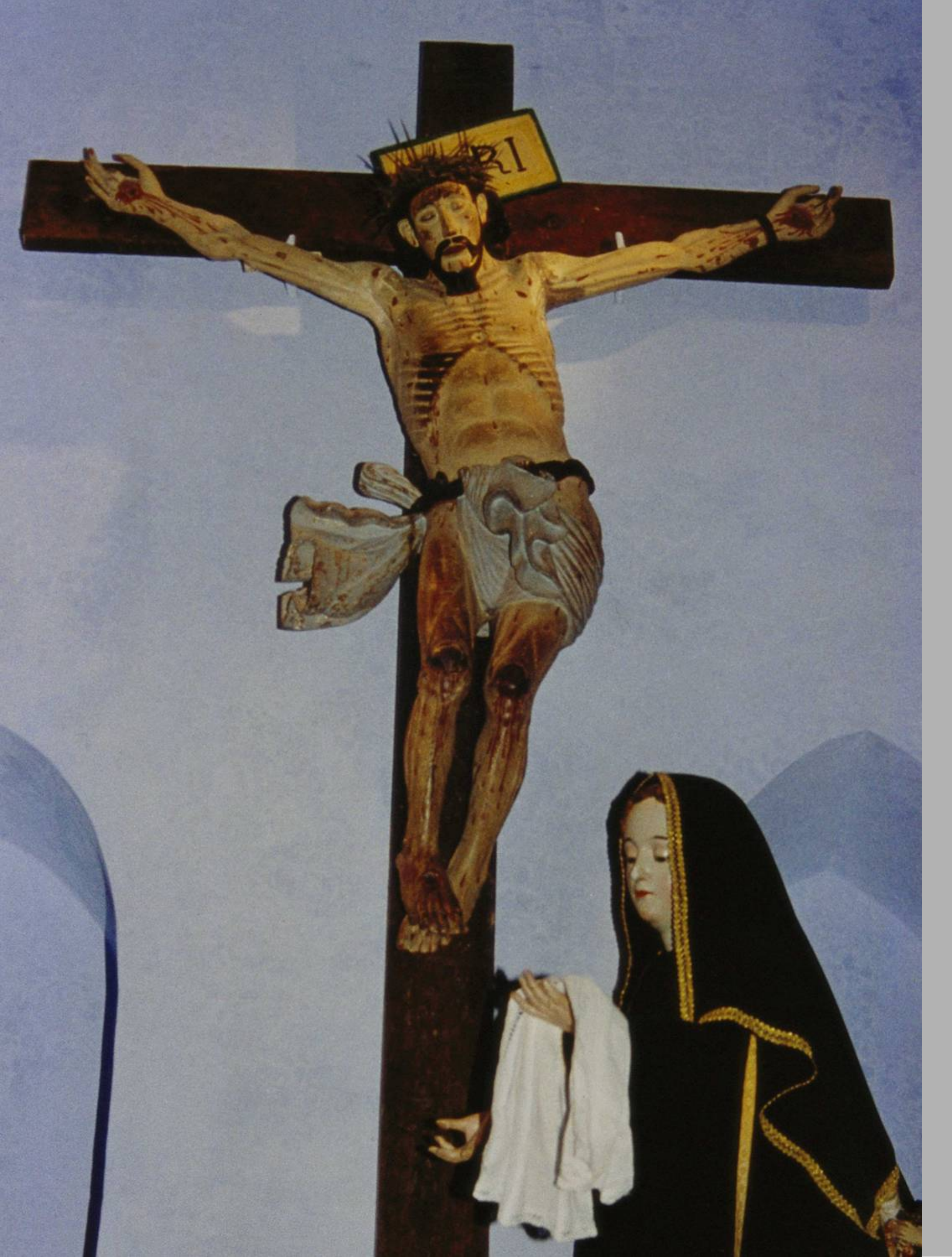


a, b, c. *Crucifijo*. Capilla de las ruinas de Trinidad y trasladado a la nueva iglesia edificada al frente de la capilla vieja, de la que fue robada y después recuperada la Trinidad de los barqueros, Misiones, Paraguay.

La cuerda en el antebrazo, la barba recortada y el paño de pureza fueron inspirados por el modelo de Brasanelli, quizás no directamente, sino a través de la versión de San Miguel de Corrientes, Argentina.

***Crucifijo*. Tamaño natural, madera, policromía en parte original. Siglo XVIII, Trinidad, Paraguay.**





Crucifijo de la capilla de Santa Rosa de Calamuchita, Pcia. de Córdoba, Argentina

Tallado en las misiones fue transportado a Santa Rosa de Calamuchita donde los jesuitas tenían una casa de ejercicios, bajo la advocación de San Ignacio. La Dolorosa no es original de Misiones. Después de la expulsión se ha perdido la tradición de su origen, aunque algunos se preguntaban sobre el significado de la cuerda en el brazo izquierdo y la barba recortada. Las diferentes tareas de catalogación no resolvieron ni tampoco podrían resolver este verdadero misterio.

Solamente una Historia del Arte integral de las misiones de Paraguay, Argentina y Brasil pudo relacionar las distintas imágenes y reconstruir los circuitos artísticos de la época reconociendo las *cabezas de serie* que los organizaban. Únicamente estos estudios pudieron resolver el dilema de la presencia en las serranías cordobesas de un *Crucifijo* tallado en las misiones, probablemente en el pueblo de Loreto, y llevado a lejanos destinos de Argentina, Paraguay y Brasil antes de la expulsión de la Compañía de Jesús de América.

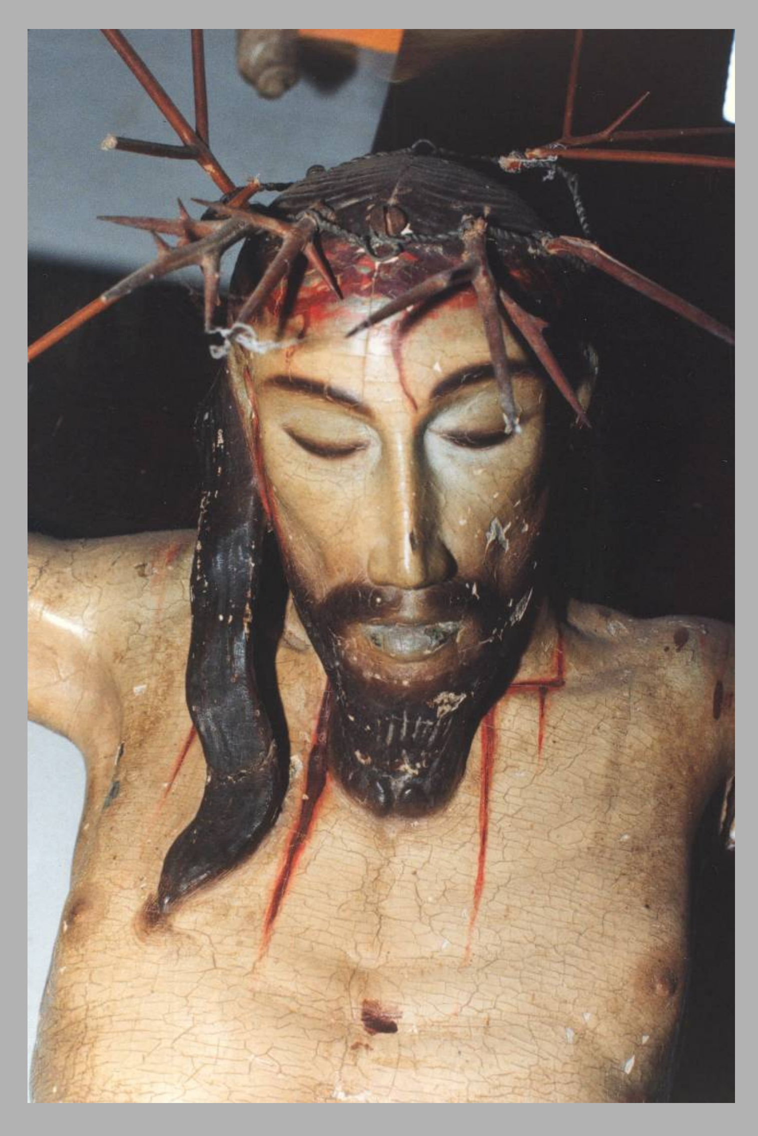
Crucifijo. Madera, tamaño casi natural, Policromía solo en partes original. Iglesia de Santa Rosa de Calamuchita. Provincia de Córdoba. Argentina.

Crucifijo que repite el motivo de la cuerda de Brasanelli, pero repetido simétricamente en ambos brazos.



El curioso y único ejemplo que lleva cuerdas en las dos muñecas.
***Crucifijo*. Museo de Arte Religioso "Juan de Tejeda". Monasterio de Las Teresas. Córdoba. Argentina.**

Ituzaingó, a orillas del Paraná



a. *Crucifijo*. Iglesia Parroquial de Ituzaingó. Corrientes. Argentina. Siglo XIX. Influencia del *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli en su barba.

b. *Crucifijo* de la iglesia de Jesús Nazareno. Corrientes. Argentina. Siglo XVIII. Influencia del *Crucifijo-Yacente* de Brasanelli en su barba, paño de pureza, y el mechón de pelo solo del lado derecho, igual que el de Ituzaingó.



Conclusión del período y estilo lauretanos

a. *Niño Jesús Alcalde*. José Brasanelli. 1,09 m. Capilla del Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.

b. *Niño Jesús Alcalde*. Quizás de Brasanelli en el o copia muy posterior de Acasio Negele? Jesús. Paraguay.



Una muestra, de las pocas que quedan, de cómo era la policromía original de las imágenes misioneras

De gran valor testimonial por ser de las escasísimas piezas de Brasanelli que conservan su policromía original. No solamente los *crackelets* de las superficies pintadas, sino también la total armonía entre la labor del pintor y el escultor, caso muy poco frecuente en las restauraciones modernas, y el cuidadoso tratamiento de la expresión fisonómica, son todos aspectos que garantizan la autenticidad y originalidad de la policromía de esta imagen.

La calidad de los pigmentos y el acierto de los tonos originarios, así como el virtuosismo de la mano que, a comienzos del siglo XVIII, los extendió sobre las superficies de la madera tallada, constituyen un vívido reproche a los repintes de los audaces y ciertamente torpes "restauradores" del siglo XXI.

¡La orden del Obispo de Misiones Mons. Mario Melanio Medina, de suspender las restauraciones en el museo de San Ignacio Guazú, llegó a tiempo para salvar a este *Niño Jesús Alcalde* de los devastadores repintados, impropiamente llamados restauraciones!

Niño Jesús Alcalde. Detalle del rostro.
José Brasanelli.
Capilla del Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.



a. ***Niño Jesús Alcalde*****. Puertas del tabernáculo cuyo modelo fue el *****Niño Jesús alcalde***** de San Ignacio Guazú o el del pueblo de Jesús. La capa cambiada al típico sistema de *****pliegues aplanados*****. Puerta de un tabernáculo traído de Misiones a Loreto, Iberá. Corrientes. Argentina. Madera, policromía reciente.**

b. *****Niño Jesús Alcalde***. Capilla de San Hermenegildo. Sevilla. España. Cúspide del óvalo central del techo en forma de cúpula. En esta imagen se inspiró probablemente Brasanelli para sus *****Niños Jesús Alcalde*****.**

LOS TRABAJOS DEL INCANSABLE HERMANO BRASANELLI:

Después de Concepción, Brasanelli se dirigió a Loreto, donde trabajó, según suponemos, alrededor de cuatro años. Nuevamente las valiosas noticias son del Padre Jaime Oliver, que por ellas puede ser considerado el primer historiador de arte de las Misiones:

"La [iglesia] *del Pueblo de Loreto es nueva, grande con su media naranja bien pintada con algunos pasos de la historia del rey David: el altar mayor es obra prima, mui grave y hermoso con las estatuas primorosas, los 4 retablos colaterales tienen bien repartidas muy hermosas estatuas, obras todas del insigne artífice el Hno. Brazanelli."*

Después de Loreto cruzó el Paraná para construir la iglesia de Ntra. Señora de la Encarnación de Itapúa. La carta del Padre Astudillo, de 1718, nos da esa certeza pues describe al Hermano en plena acción como arquitecto, escultor y pintor:

"Empezóse la iglesia; se ha hecho la mayor parte de los cimientos, levantándose los pilares del presbiterio y labrándose mucha madera, todo bajo la dirección del Hno. Brasanelli que tiene la obra a su cargo y a un tiempo ejercita todas sus habilidades dirigiendo a los estatuarios y a los pintores en la vida de nuestro Santo Padre, que hace sacar en cuadros para poner por los corredores de la casa; están ya acabados once cuadros sin otro defecto que el de los colores finos, porque no se hallan."

Según nuestra reconstrucción de su vida y viajes, después de Itapúa el Hermano se dirigió a Santa Rosa. De esa estadía proviene el retablo barroco de la Santa y las imágenes del Oratorio de Ntra. Señora de Loreto, entre ellas la famosa *Anunciación*. También pudo efectuar breves estadías en Santa María de Fe, donde dejó las imágenes de *San Miguel*, *Ntra. Sra. de la Candelaria*, *Santa Bárbara, San José* y los padres de la Virgen, *San Joaquín* y *Santa Ana* que la acompañarían en el centro del retablo. En 1724 lo llamaron a San Ignacio Miní y a Santa Ana para terminar sus iglesias y equiparlas con retablos. En Santa Ana, atendiendo a los enfermos de la peste contrajo la enfermedad y murió en 1728, a los 70 años de edad, según se consideraba en esa época, en "*olor de santidad*".

Brasanelli en Santa Rosa

Paraguay

1721?

Capilla de Loreto:

El grupo de *La Anunciación*
La *Inmaculada*
La *Virgen de Loreto*

El templo:

El retablo de Santa Rosa
Los ángeles músicos

Torre campanario sobreviviente del incendio que destruyó la iglesia. Foto 1980.


Oratorio de Nuestra Señora de Loreto
Vista exterior, año 1980



Oratorio de Nuestra Señora de Loreto

Vista interior

Imágenes y pinturas murales



Oratorio de Nuestra Señora de Loreto

Actualmente muy borrado, sin embargo en una fotografía de Liber Fridman, del año 1941, la nubecilla debajo de las iniciales, V.C.F. (Verbo caro factum est) se veía la figura del Niño Jesús descendiendo a la tierra.

Es muy probable que bajo la inscripción "Ecce Virgo" había una figura de la Virgen arrodillada recibiendo el anuncio del Arcángel Gabriel. Esa figura quizás nunca fue pintada o quizás se borró. Cuando Liber entró en la capilla había más de un metro de estiércol de las vacas que solían pernoctar en ese recinto.

Mural de la capilla de Loreto.
Brasanelli y ayudantes.
Santa 1720 ? Rosa. Paraguay.



San Miguel. Pintura del Oratorio Nuestra Señora de Loreto. Brasanelli y ayudantes. Santa Rosa. Paraguay.



La Anunciación

Grupo escultórico

José Brasanelli

Virgen de *La Anunciación*
Foto: Héctor H. Schenone, 1975
Antes de la restauración
de Tito González



Conjunto de *La Anunciación*. José Brasanelli. 1720-1722. Fotografía Darko Sustersic, 1991



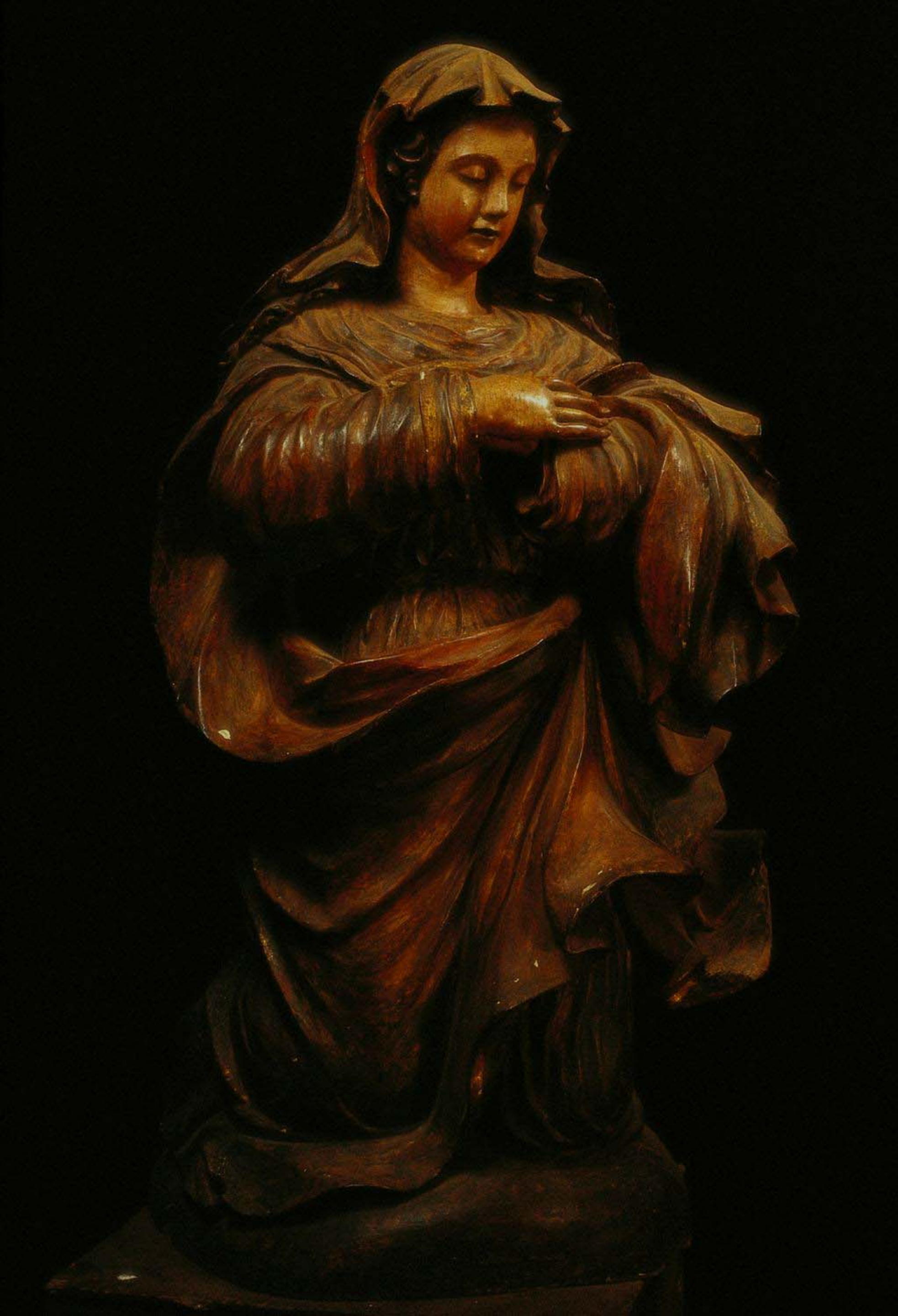
Arcángel Gabriel con presencia chamánica - sobrenatural

Para significar el origen celestial, espiritual, del San Gabriel, Brasanelli no vacila en adoptar la más completa frontalidad, simetría y el recurso guaraní de los *pliegues aplanados*. Esta combinación logra diferenciar al mensajero divino de su receptora terrena y humana, la Virgen María rodeada de pliegues barrocos casi berninianos.

Esta interpretación, que parece sorprendente, es quizás la única posible. Se trata del uso combinado de recursos de diferentes culturas para lograr resultados que exceden todo lo conocido en la Historia del Arte europeo.

Es sabida la admiración expresada por el público hacia este grupo escultórico. Sin embargo ¡hasta ahora no se ha tomado conciencia cabal del origen de su misteriosa fascinación! En el cap. 15 se intenta un parecido abordaje al tema de esta colaboración intercultural como expresión de la relación de dos esferas, de dos realidades: la divina y la humana.

Ángel de *La Anunciación*.
José Brasanelli. 1721?
Madera dorada y policromada, en el rostro hoja de plata con veladuras de color, actualmente cubierta de estuco y pintura.
1,39 m. Capilla de Loreto. Santa Rosa. Paraguay.
Foto del autor, 1991.



La Virgen recibiendo el Anuncio. Manto con pliegues en estilo barroco europeo de la época

Este conjunto de diversidad estilística constituye un desafío para antropólogos e Historiadores del Arte. Los últimos han dado su respuesta, faltaría la de los primeros, que sin duda llegará. Los términos del enigma están correctamente planteados y creemos que nuestra interpretación, que implica el conocimiento del autor del uso para el mensajero celeste de los estilos tradicionales misioneros para las imágenes *chamánicas*, es también la correcta.

Pareciera poco probable que Brasanelli conociese los resortes del lenguaje guaraní para definir la diferencia entre los dos personajes, el mensajero celestial y una doncella humana hija de padres humanos. Sin embargo no puede ser casualidad que el primero, el mensajero de Dios, sea representado revestido con todos los símbolos del poder mágico, o chamánico, y la destinataria del mensaje, a pesar de su elección y destino de ser la Tupãsy, la Madre de Dios, sea contrapuesta al Ángel, sin esos mismos símbolos.

No cabe ninguna duda de que el escultor conocía el significado, en el lenguaje visual guaraní, de cada elemento simbólico y estilístico que utilizaba.

Virgen de *La Anunciación*. José Brasanelli. 1721? 1,15 m. Capilla de Loreto. Santa Rosa. Paraguay. Foto: Darko Sustersic, 1991.



El ángel en su estado original

Se descubre la lámina de "suprabase" de plata subyacente que otorga reflejos perlados a la piel. El modelado del rostro original destaca a un artista de sensibilidad y recursos notables que de permanecer en su patria figuraría, sin duda, entre los mejores artistas de su tiempo. Los que lo juzgaron como un escultor de talento mediocre, no conocían sus obras originales. La excepción fue Josefina Plá que visitó estas imágenes antes de su estucado y repintado de 1980, a cargo de ayudantes de Tito González. En este caso, se comprende que ella se refiriera al buen oficio y al "fervor creador" de Hermano Brasanelli.

Ángel de *La Anunciación*. José Brasanelli. 1721? Capilla de Loreto. Santa Rosa. Paraguay. Fotografía del Prof. Héctor H. Schenone en 1975, antes de la restauración de 1980.

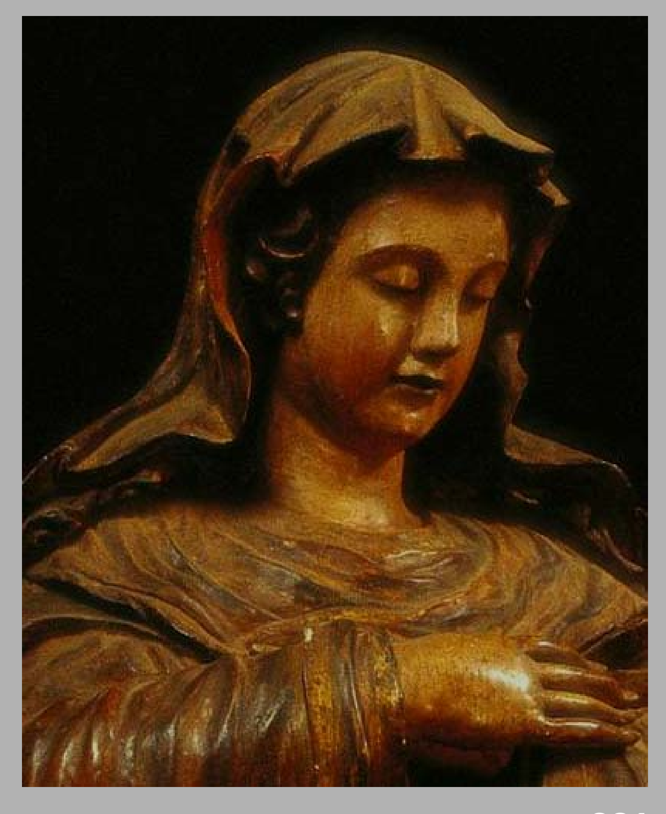
Comparaciones de las expresiones de las primeras imágenes de Brasanelli al llegar a América y los rostros tallados veinte años después

Si consideramos el cambio que experimentan las expresiones de los rostros de las imágenes del Hermano Brasanelli desde su llegada a las misiones (1691) hasta *La Anunciación* de la Capilla de Loreto de Santa Rosa (1720?) tendremos que convenir que, no solamente su oficio experimentó un gran progreso. Más impactante es comprobar como su convivencia con el pueblo guaraní modificó su estado de ánimo y su relación con el mundo. En efecto, pocas imágenes cristianas transmiten tanta armonía interior, reciprocidad mutua y alegre entrega al proyecto de su vida, como el grupo de *La Anunciación* de la Capilla de Loreto de Santa Rosa. El contraste de estas imágenes con aquellas primeras es impactante. Figs. 130-132.

En *La Anunciación*, como en las demás imágenes del último período no quedan rastros del dramatismo y teatralidad del estilo y mentalidad barrocos traídos por el artista de su Europa natal. Se trata de un nuevo estilo barroco: el barroco guaraní-jesuítico.





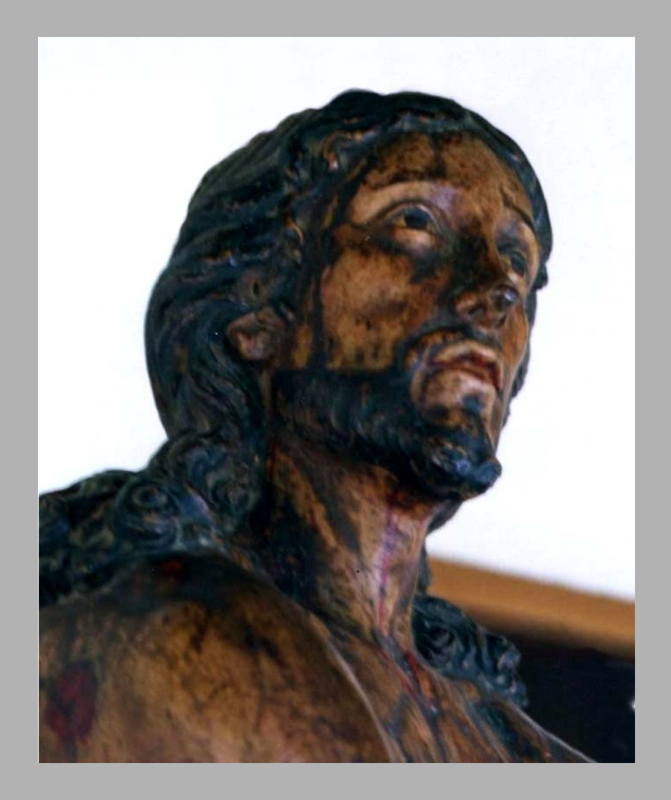


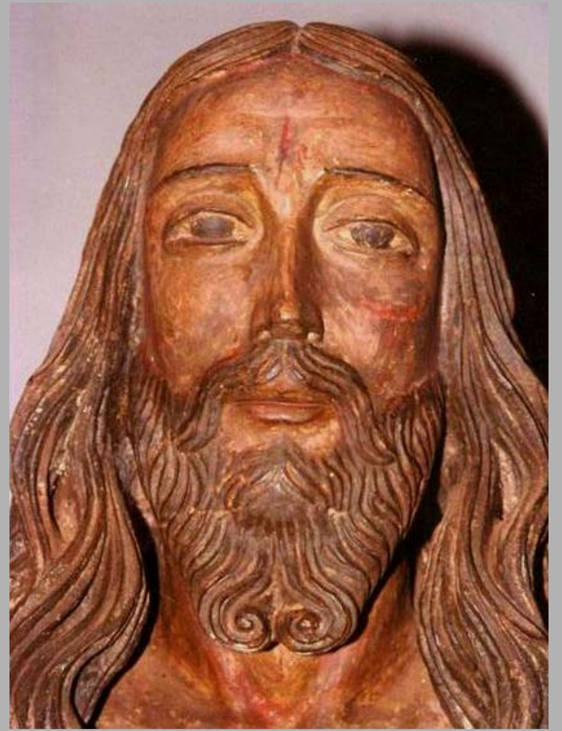
Comparaciones de las expresiones de las primeras imágenes de Brasanelli al llegar a América y los rostros tallados veinticinco años después

La primera de las imágenes corresponde al *Cristo Flagelado* de Paraguari y pertenece, tanto temporalmente como estilísticamente al ciclo de las primeras imágenes esculpidas por Brasanelli a su llegada a América. Ellas se caracterizan por su teatralidad barroca y la búsqueda de las expresiones patéticas y dolorosas.

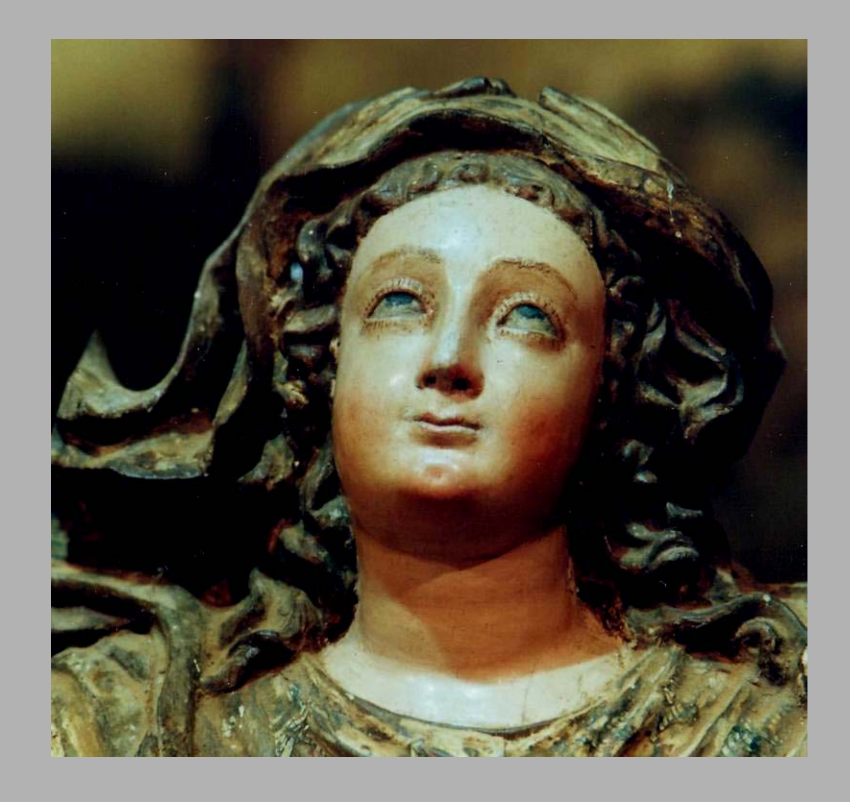
La segunda corresponde a la copia y reinterpretación del escultor guaraní, del *Cristo flagelado* de Brasanelli. Se caracteriza por su frontalidad y expresión de afecto, y más aún, de amorosa cercanía, *yo-tu*, con el orante.

La tercera pertenece al *Arcángel Gabriel* de la fotografía del Prof. Schenone de 1975. En ella se distingue claramente la preocupación del escultor de transmitir todo el potencial de afectividad de su registro artístico. Más allá de los análisis estilísticos estas imágenes revelan el trasfondo afectivo que impulsaba a nuestro artista a buscar la expresión de los sentimientos que lo embargaban en cada uno de los períodos de su labor en las misiones.



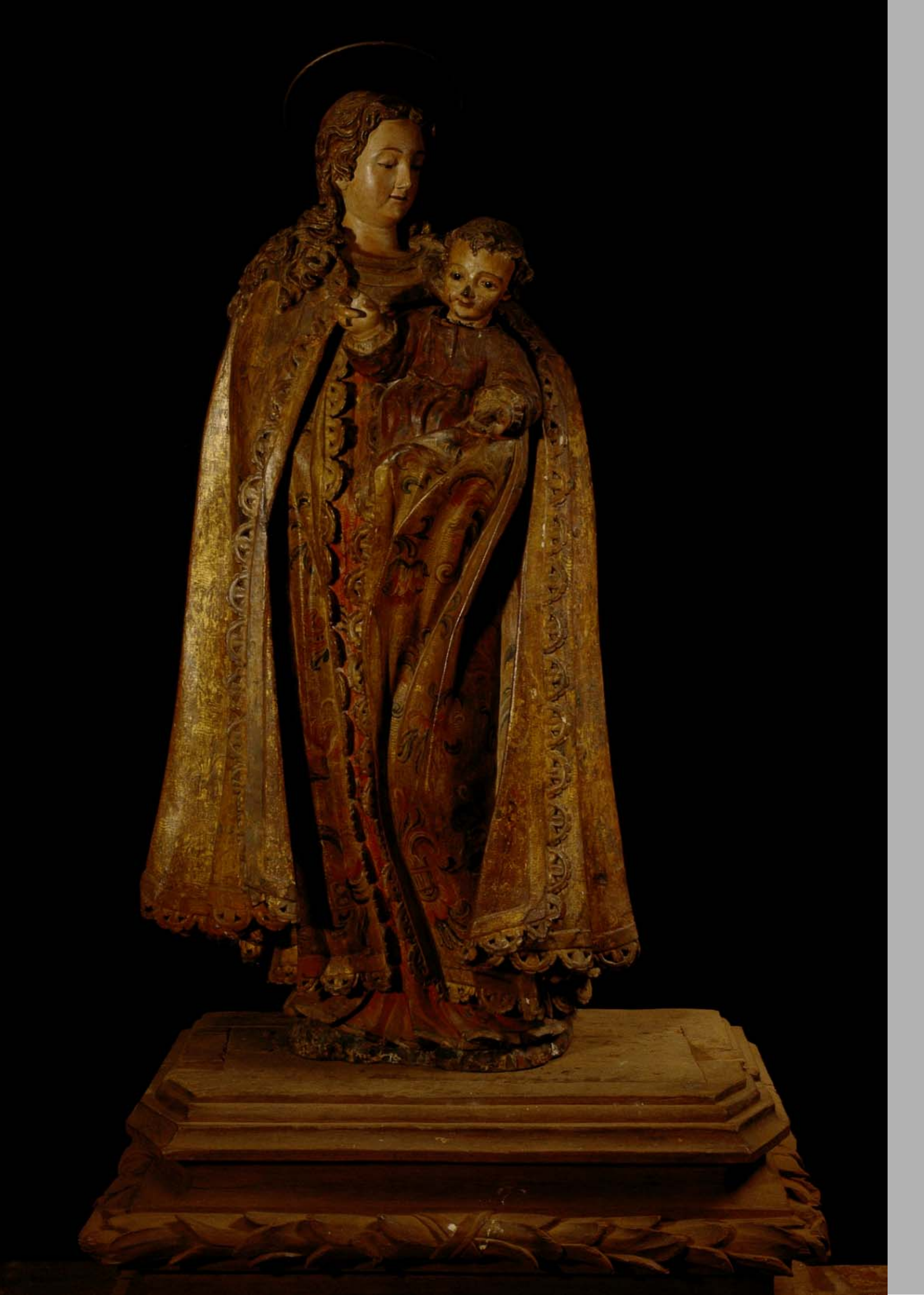






Aparentemente esta *Inmaculada* ya no tiene relación alguna con la primera de Santa María de Fe, fig. 239, pues el plegado es totalmente diferente, del mismo modo que la peana con luna y la expresión de éxtasis de su rostro. A pesar de todos estos cambios, la insistencia en cubrir la cabeza y los gestos de los brazos recuerdan lejanamente a aquella primera *Inmaculada*, tallada 30 años antes, cuando recién llegaba de Europa.

Inmaculada Concepción. Brasanelli. Madera dorada y policromada. 0,70 m. Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Paraguay.



La Virgen de Loreto en una recreación personal de Brasanelli

Llama la atención la libertad con que el Hermano Brasanelli elegía y cambiaba las iconografías, aparentemente preestablecidas, como es el caso de esta Virgen lauretana cuyo doble manto, no logra enfundar a ambas figuras como es habitual, y casi de rigor en esta imagen tradicional y de mucha devoción entre los jesuitas.

Tampoco la Virgen dirige su mirada al frente, al espectador orante, sino que baja los ojos para mirar, con atención y cariño a su hijo, como era costumbre de las madres guaraníes.

Es el Niño Jesús quien establece la comunicación con el espectador. Los ojos de vidrio son en este caso el recurso culminante, el puente que debe comunicar definitivamente a la imagen con los fieles orantes.

Nuestra Señora de Loreto. Brasanelli.
Madera policromada, 1722?
Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Paraguay.



Una diferente Virgen de Loreto inventada por Brasanelli

La exuberante fantasía y creatividad del Hermano Brasanelli no se avienen a repetir fielmente una iconografía establecida para la Virgen lauretana. Probablemente no se trate de un caso frecuente de un artista que se atreva a cambiar la iconografía tradicional de una imagen ya muy consagrada.

Curiosamente, el hermano repite la técnica de los ojos de vidrio que utilizó en sus primeras obras, *Santa Ana* y *San Matías*. Esta *Virgen de Loreto* estaba destinada, seguramente, para ser la imagen patronal de la capilla.

Podríamos suponer que esta creación del maestro serviría de modelo a los escultores guaraníes para todas las imágenes lauretanas de las misiones. Sin embargo no conocemos ninguna réplica de la misma. En el pueblo de Loreto (Misiones, Argentina) se prefirió una imagen tradicional, de tamaño mayor y de mirada frontal, fig. 48 como se la puede apreciar, hoy lamentablemente repintada, en el pueblo Loreto de Corrientes, fig. 48 b.

Nuestra Señora de Loreto. Brasanelli.
Madera policromada, ojos de vidrio.
Oratorio de Loreto.
Santa Rosa. Paraguay.



Una fotografía testimonial de la *Virgen de Loreto* antes de las restauraciones

Fotografía histórica antes de la restauración de Tito González de 1979. La incluimos porque en ella se destaca la *suprabase* de plata mejor que en las demás fotografías. Además, en ella se descubre un fino modelado, el que ha sido muy simplificado por las restauraciones posteriores, lo que se puede apreciar comparando esta vista con las fotografías de las diapositivas 224 y 225.

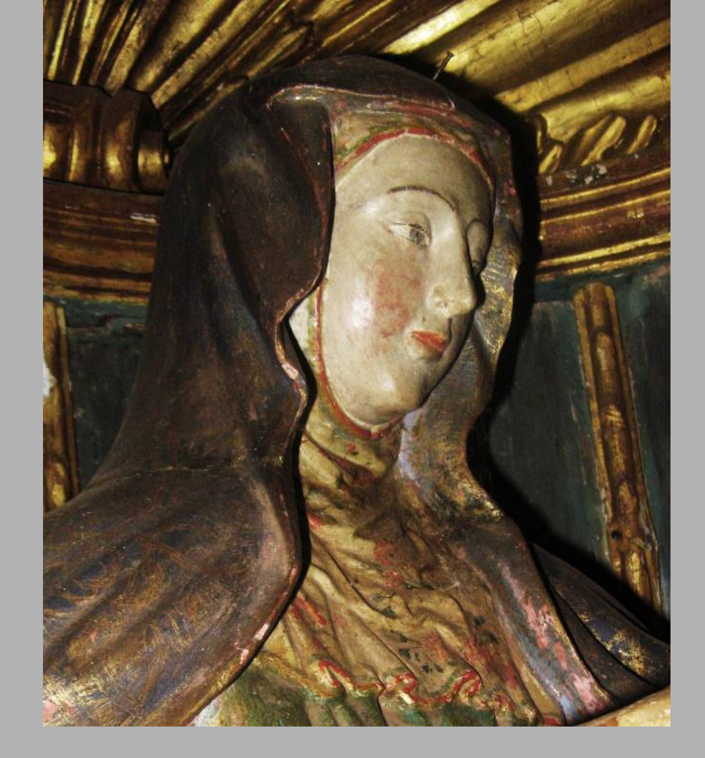
En esta foto el Niño tiene todavía completa su mano izquierda que sostenía un orbe. También la mano derecha, en actitud de bendecir, estaba menos destruida que ahora.

Nuestra Señora de Loreto. Brasanelli.
Talla en madera, policromada, con *suprabase* de plata y ojos de vidrio.
Oratorio de Loreto. Santa Rosa. Paraguay.
Fotografía del Prof. Héctor Schenone, año 1975.

José Brasanelli en Santa Rosa

Cuando se quemó la antigua iglesia, "la más suntuosa de las misiones" se logró salvar el pequeño retablo del templo actual. Si lo comparamos con el retablo de la Capilla doméstica de Córdoba, fig. 129, debemos convenir, que además de sus menores medidas y de su nicho único, el carácter español y sevillano del primero, de 1695, sufrió notables cambios y evolución en estos veinte años transcurridos.
Que se trata de una obra, o de un diseño del Hermano Brasanelli podemos estar seguros, no solo por la talla de los dos angelitos músicos, seguros de su mano, sino por las proporciones de las columnas, de sus fustes entorchados, las tarjas que las ornan y a las pilastras de los intercolumnios. Todo está en relación con el nicho central y su baldaquino, las cornisas del entablamento que sostienen las volutas de un elegante ático en cuyo centro se ubica, en los límites de un frontón partido, una gran tarja con el escudo IHS coronado por una vénera y un penacho barroco. El lenguaje es barroco, pero se trata de un barroco nuevo, diferente, misionero.
De contar con los retablos que diseñó el Hermano en estos veinte años, en Loreto o Itapúa, entre otros, devorados por las llamas, conoceríamos la rica evolución que medió entre aquellos primeros de Córdoba y este de Santa Rosa. Es de no creer que la alegre y bella policromía de este retablo pudiera merecer los despectivos epítetos que le propinara Azara.





El extraño estilo de pliegues aplanados de la imagen de Santa Rosa

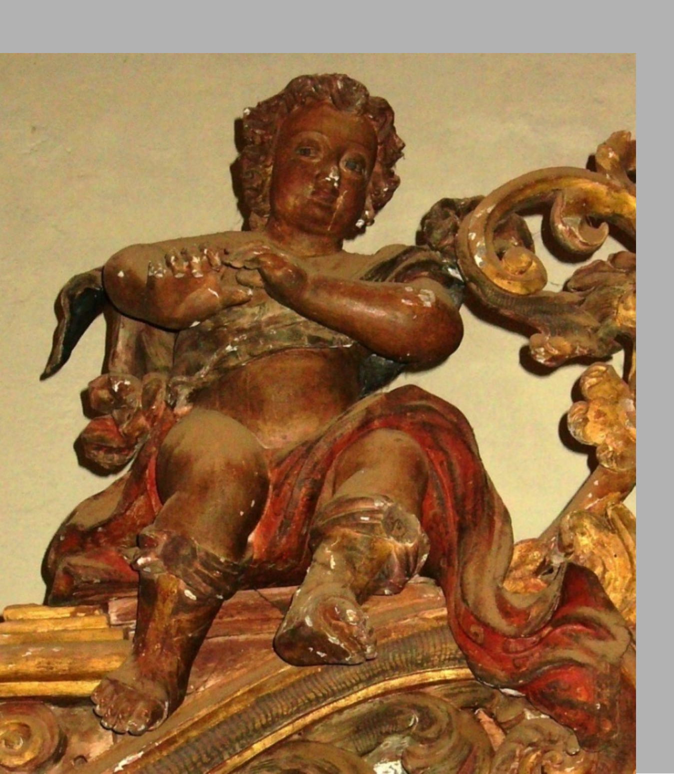
Desde el punto de vista estilístico no resulta fácil de explicar la presencia de una imagen de la santa patrona, Santa Rosa, en un estilo nada barroco, o antibarroco, de la hornacina de un retablo, si se quiere, es el más barroco de los construidos en las misiones. Con el mismo dilema, pero en mayor escala aún, nos enfrentábamos cuando comprobamos que en la fachada de Concepción, Argentina, las seis hornacinas barrocas, con véneras y columnas salomónicas, eran ocupadas por imágenes talladas por escultores guaraníes en su propio estilo de *pliegues aplanados*. Probablemente, en este, como en aquel caso la solución residió en la política del "*ingenio y* afecto" que resolvía la mayor parte de las confrontaciones en la nueva sociedad guaraní-jesuítica.

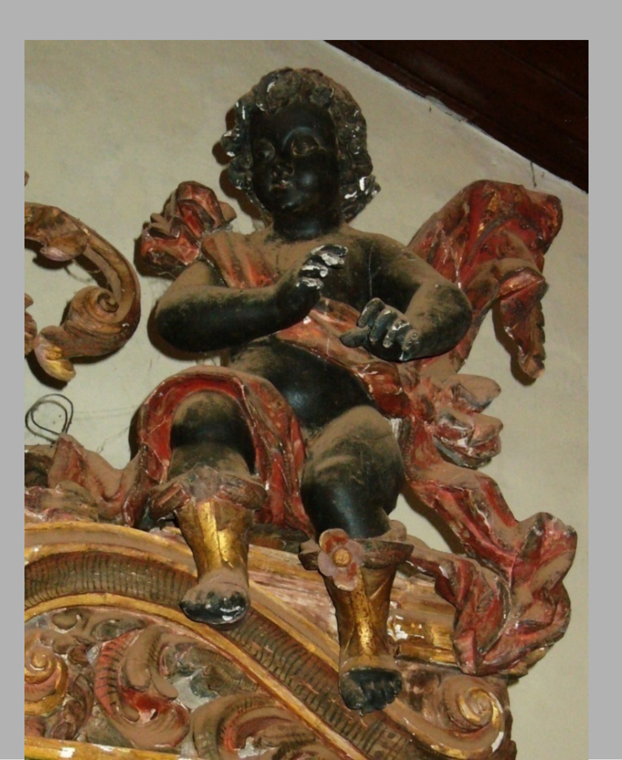
Angelitos músicos del retablo de Santa Rosa

La presencia de los ángeles músicos en la liturgia tiene aquí un testimonio fundamental. Éstos y el ángel músico *adolescente* de la lámina siguiente hacen presumir que todos los retablos de la iglesia estaban acompañados por ángeles músicos. La inclusión de un angelito negro muestra claramente la intención de destacar el carácter multiétnico de la sociedad misionera. Si en lugar del músico negro se representara uno de piel tostada, guaraní ¡dicha intención sería menos evidente! Además los guaraníes no se consideraban de diferente raza, como era el caso de los representantes de la raza negra. Para distinguirse de los europeos ellos se denominaban guaraníes, los blancos eran españoles o portugueses. Para caracterizar una diferencia racial definitiva en el lenguaje de los símbolos, la elección apropiada era el pigmento de la piel. Lo notable es la carencia de las alas, que probablemente responde a la iconografía de Miguel Ángel.

a y b. Santa Rosa, retablo de la actual iglesia. Madera policromada y dorada. Fotografías recientes de Osvaldo Salerno.







Probablemente ambos ángeles ejecutaban las mismas chirimías, un instrumento de viento muy difundido en las misiones.
La foto antigua de uno de los angelitos lo documenta. Ambos músicos parecen tocar parecidos, si no los mismos instrumentos de viento.
Fotografía c: Frings, Paul y Übelmesser, Josef: *Paracuaria*. Grünewald. Mainz, 1982.

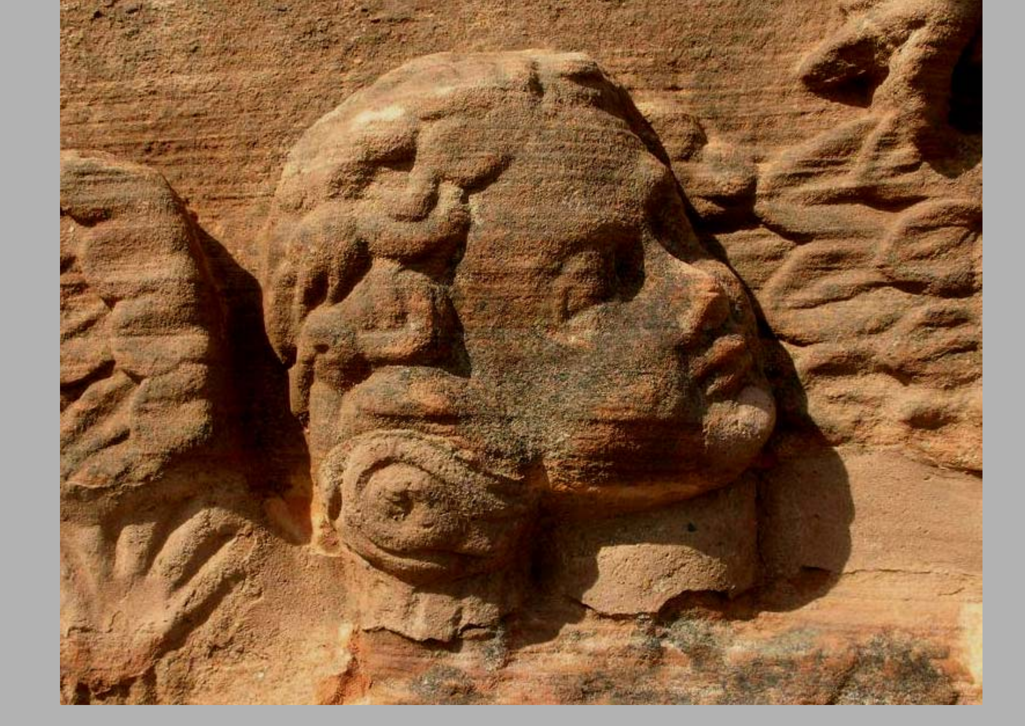
Ángel músico "adolescente"

Numerosas tallas aisladas de santos y ángeles músicos, que fueron arrancadas de los retablos, se salvaron, de las llamas, con ayuda de los vecinos. El *ángel músico* de esta fotografía podría ser una de esas figuras. Todas estas versiones son hipótesis que deben ser cuidadosamente revisadas. Lo que no se puede negar es el parentesco entre este ángel con los dos músicos del ático del retablo de Santa Rosa. La mano del escultor es la misma a pesar de algunas diferencias: este ángel no es un niño, como los otros dos, sino un adolescente. Las pequeñas alas parecieran diferenciarlo de los del ático que no las tienen. Sin embargo un examen de dichas alas y la espalda demuestran que este ángel, en su estado original tampoco las tenía. Aunque las botas son exactamente iguales, los paños del ángel adolescente exhiben un diseño más cuidadoso en la cobertura de su sexo, acorde a la edad y desarrollo de su cuerpo. También el mechón de la frente, tripartido, es idéntico al del angelito negro. Pero no sopla, como los angelitos del ático, sino que parece cantar al ritmo de un laúd, u otro instrumento cordófono apoyado contra su vientre. Su diferente composición hace suponer una ubicación lateral en el retablo.

Este ángel músico es un ejemplo único de figuras de ángeles adolescentes. Por su rostro, la anatomía del cuerpo, los pliegues del cuello y los del paño de la cintura, esta imagen proclama la mano del genial escultor y maestro de las Misiones: el Hno. Brasanelli.

Ángel músico, José Brasanelli, 1722 (?)
Madera policromada y dorada, Museo del Barro.
Foto: Osvaldo Salerno.







***Ángeles adolescentes*: el *ángel con bandera* y el *ángel músico*, el puente que une las obras de Brasanelli entre el Tebicuary y el Paraná.** (Fotos: a. Marcelo Magadán, b. Isidora Gaona)

Todo el conjunto de las obras de los "pueblos de abajo" especialmente de Santa María de Fe y de Santa Rosa, con el famosísimo grupo de *La Anunciación* quedaba como aislado de su autor, el Hermano Brasanelli. Ninguna mención documental permitía fechar esas obras ni atribuirlas al escultor lombardo misionero. Pero existían documentos que situaban a Brasanelli en Itapúa en 1718 y en 1724 en San Ignacio Miní y en Santa Ana. La búsqueda entre las ruinas de estos dos pueblos, que tuvieron sus retablos e imágenes de mano de Brasanelli, no arrojó ningún resultado pues nada de madera se salvó en los incendios de 1817. El Arq. Carlos Luis Onetto halló entre los escombros de San Ignacio Miní restos de un ángel con bandera y lirio que volvió a situar, con un trabajoso proceso de anastilosis en lo alto de la fachada. Con las fotos de esta cabeza de ángel he buscado en vano en los pueblos del Paraguay el eslabón perdido que permitiera relacionar las imágenes de Santa Rosa y Santa María de Fe con las del Paraná, cuyo inicio era 1724. Un hecho casual me puso en la buena pista. Fue una invitación de Osvaldo Salerno de visitar a Santa Rosa para estudiar, por consejo del Profesor Schenone, la posible relación de un *ángel músico* que se encuentra en el Museo del Barro (Asunción, Paraguay) con los angelitos del retablo de Santa Rosa. Este viaje nos ubicó en la pista del eslabón perdido que nos permitió recomponer la cadena entre las obras del Tebicuary, de antes de 1724, con las de Santa Ana y San Ignacio Miní, de 1725 y 1727, hasta la muerte del maestro, en 1728.

Los *ángeles* sin alas de Santa Rosa

Los dos angelitos del ático del retablo de Santa Rosa no tienen alas según la modalidad repetida por los ángeles de Miguel Ángel, del cual era gran admirador Brasanelli. Esta falta de alas es posible de deducir por las bandas te tela que cruzan sus pechos y se prolongan por las espaldas sin interrupción de continuidad, como para dejar paso a las alas. Sin embargo faltaría un reconocimiento definitivo *in situ* que no nos fue posible llevar a cabo hasta ahora.

El *ángel músico adolescente*, propiedad del Museo del Barro nos permitió llevar a cabo la constatación de que originalmente dicha imagen carecía de alas y que las que ahora exhibe son un torpe agregado.

La fotografía de la espalda del ángel permite apreciar la continuidad de la banda que simula tela y que rodea por delante y detrás el tórax del ángel y se anuda en el hombro, sin interrupción alguna para dejar paso al nacimiento del ala izquierda, la cual queda sujeta y sobrepuesta por tornillos o tarugos a dicha banda. El ala derecha no presenta dicha dificultad, por cuanto a esa altura la banda ya no se interpone con el ala. Sin embargo su fijación o encastre no exhibe la misma, ni parecida habilidad que caracteriza al tallista del ángel. La falta de imaginación que exhiben estas alas y la pobre definición de sus plumas contrastan visiblemente con el excelente oficio y audaz composición del tallista del ángel que por todas estas características no puede ser otro que el Hno. Brasanelli

En el extremo del ala izquierda se nota la letra H que pudo ser la inicial o alguna marca del que presumía ser restaurador y tuvo la audacia de añadir unas alas simbólicas a este ángel de Brasanelli, del que se consideraba una falta que no las tuviera.



San Juan Bautista.
Brasanelli.
Iglesia de Santa Rosa.
Paraguay.



San Juan Bautista.
Talla en madera, restos de policromía.
Fotografía año 2008.

Se encuentra en un nicho en una de las paredes laterales de la nueva Iglesia.

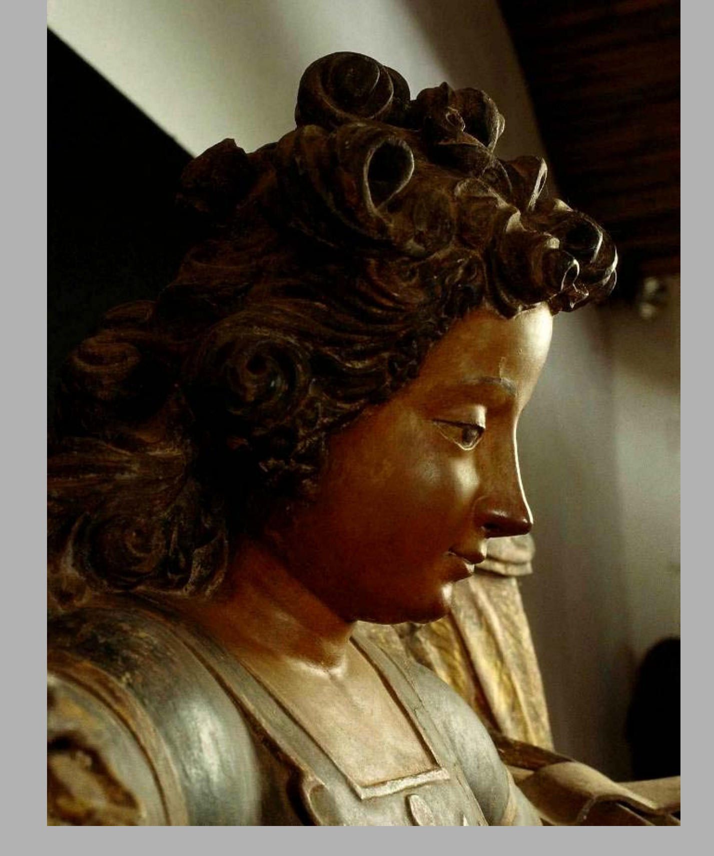
Brasanelli en Ntra. Sra. de Fe

Paraguay



El legado de la última estadía en el pueblo de sus primeros trabajos 1722?

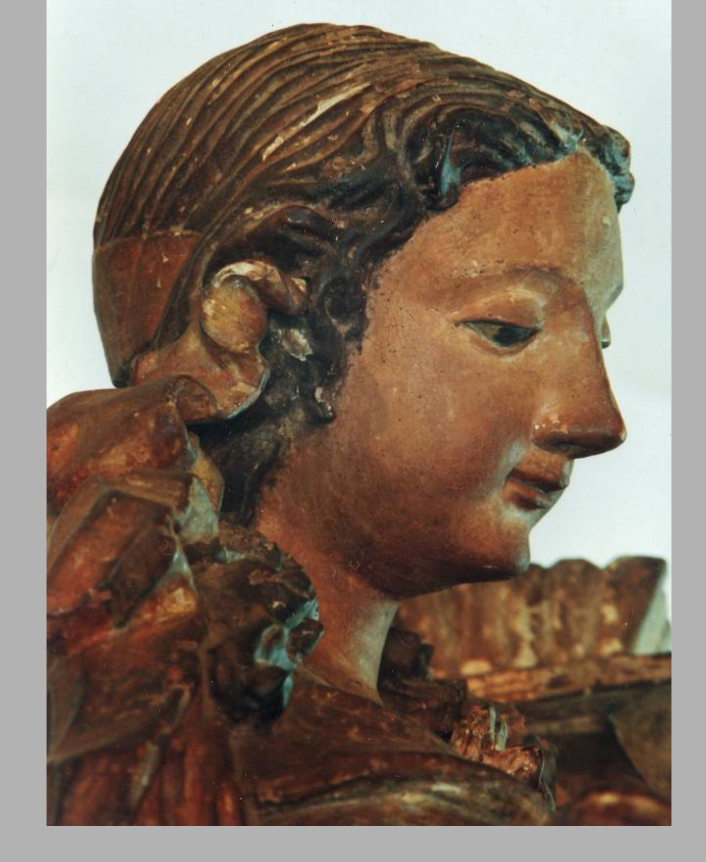
San Miguel con el dragón. Detalle.
José Brasanelli. Santa María de Fe. Paraguay.



San Miguel y el dragón-serpiente

Se trata de uno de los mayores logros del escultor ítalo-guaraní misionero. La serenidad del gesto, la simetría, la frontalidad , su cara bronceada con rasgos guaraníes y europeos. La cabeza coronada, no por plumas sino por grandes bucles, equivalentes a aquellas, son todas creaciones originalísimas de un escultor en el cenit de su trayectoria artística.

San Miguel con el dragón. José Brasanelli.
1722? Madera policromada y dorada. 1,40 m.
Santa María de Fe. Paraguay. Foto del autor, año 1991.



Santa Bárbara: patrona de las tormentas y de los artilleros

Es sorprendente que la misma imagen, concebida y ejecutada para conmover al publico guaraní, nos conmueva también a nosotros, espectadores de una cultura diferente, con expectativas distintas, y saturados de imágenes, de fotos y diseños gráficos del siglo XXI.

***Santa Bárbara*.**
José Brasanelli.
Madera policromada y dorada. 1,05 m.
Museo de Santa María de Fe. Paraguay.



San José con el Niño Jesús

El rostro sereno del San José gobierna con un gesto casi aristocrático la exhuberancia de los elementos compositivos que forman parte de esta notable y única imagen. Ante todo se trata del Niño cuyas alegres contorsiones romperían la unidad del conjunto si no fueran acompañadas de parecidas "contorsiones" del otro niño, el angelito músico de la peana además de los también extraños movimientos de los pliegues del manto y de los aún más sorprendentes pliegues de la túnica. El conjunto de los ropajes que rodea al Niño difícilmente pueda ser juzgado Barroco y de no hallarle denominación apropiada tenemos que considerarlos un aporte personal del Hermano lombardo que alcanzó un grado de libertad creativa, sin precedentes en su cultura europea.

Podemos preguntarnos: ¿Cuánta participación tuvo el entorno artístico de los talleres misioneros en esos logros últimos del maestro Brasanelli? Para responder a esos interrogantes, debiéramos poseer más información sobre el ambiente artístico que rodeaba a Brasanelli y que influía sobre su sensibilidad y la elección del vocabulario de sus discursos plásticos y místicos.

Si no hubiéramos conocido esta imagen nunca hubiéramos logrado reconstruir teóricamente sus características, a partir de la formación europea de su autor. Se trata como de un eslabón perdido dentro de la cadena de la evolución que experimentó el arte de Brasanelli en los talleres de las misiones guaraníes.

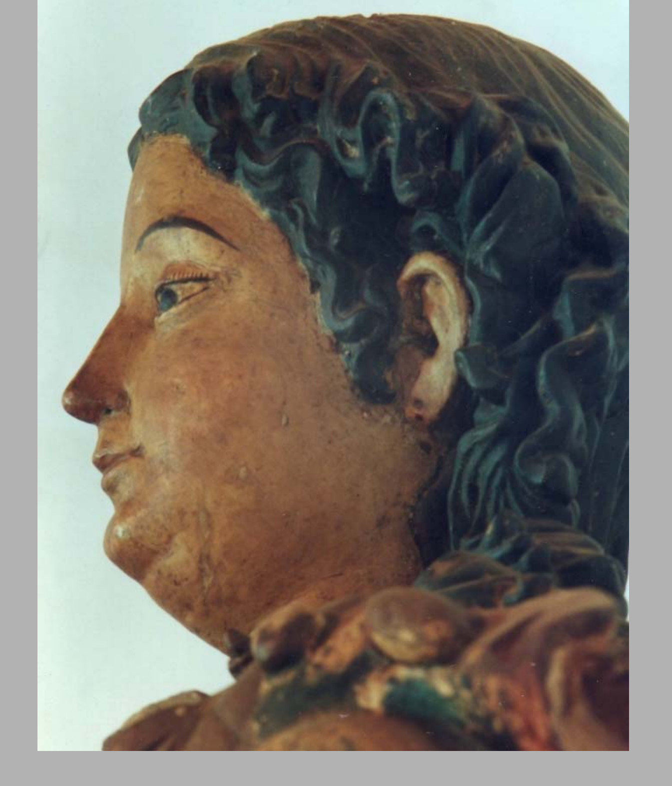
San José con el Niño Jesús. Falta el *angelito músico* que se insertaba en el perno sobresaliente de la peana y que hoy reemplaza al *Niño Jesús* en el pesebre del pueblo.
Santa María de Fe. Paraguay.

Museo de Arte Sacro de Santa María de Fe



a. ***San José con el Niño Jesús*** **y un angelito que ejecutaba una flauta, o una chirimía, la que se le sustrajo para que reemplace a un Niño Jesús en el Pesebre del pueblo, actualmente en el mismo Museo.**

b. El angelito músico, fijado en el perno que sobresale de la peana. Hoy figura como el Niño Jesús en un pesebre cuya ***Virgen*** **de la** ***Natividad*** **es una** ***Virgen*** **de** ***La Anunciación*****, sedente con su Biblia en la mano, a la que también le falta el** ***Arcángel Gabriel*****. Fotos a y b: Osvaldo Salerno.**



La larga evolución de la imagen mariana de Brasanelli llegó a su culminación. Ella comenzó, también en Santa María de Fe hace cerca de 30 años con la *Inmaculada del esqueleto y la serpiente*. La mirada, antes a la derecha y arriba, ahora se dirige al frente al espectador. La cabeza, antes inclinada y cubierta con el manto, ahora se muestra erguida, como la de una matrona, *kuña guasu,* con cabello suelto y descubierto. La figura, antes arqueada en S se yergue firme y recta como los San Miguel del siglo XVII. La Virgen asimiló toda la monumentalidad y presencia de las imágenes horcones tradicionales. Es ya una imagen americana, que aunque revestida de ropajes barrocos, jamás hubiese surgido igual en el viejo continente.

Virgen de la Candelaria. José Brasanelli. 1722? 1,34 m. Museo de Santa María de Fe. Paraguay. Foto 1992.

PERFILES FEMENINOS DE BRASANELLI



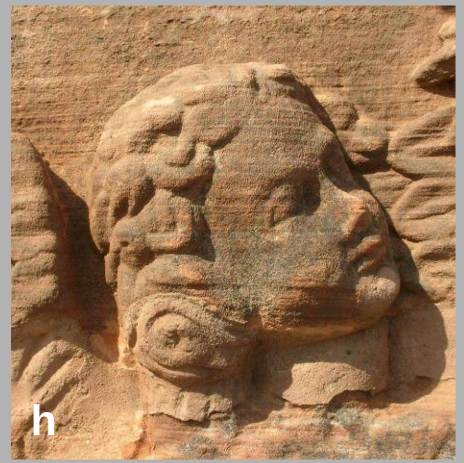










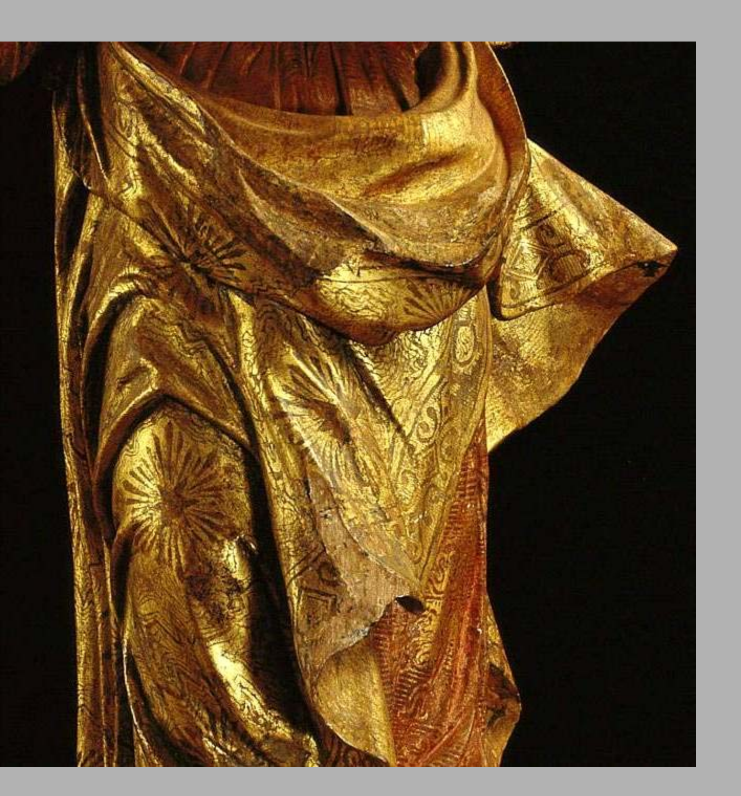


a. *Inmaculada* de Santa María de Fe. Paraguay. 1692-93.
b. *Verónica* de la fachada de Concepción. Luján. Argentina.
c. *Ángel* del Museo Julio Castilhos, Brasil. 1700?
d. *Inmaculada Asunta*. Ayudantes según modelo y posible colaboración de Brasanelli. Museo San Miguel. Brasil. 1700?
e. *Santa Bárbara*. Museo Santa María de Fe. Paraguay.1722?
f. *Virgen de la Candelaria*. Santa María de Fe. Paraguay. 1722?
g. Copia guaraní de la *Inmaculada* de Concepción. El original de Brasanelli, de San Roque (Corrientes, Argentina) no lo incluimos pues en su nicho es difícil, aunque no imposible, obtener la fotografía de perfil.
h. *Ángel* de la fachada de San Ignacio Miní. Argentina. 1726?

Vemos que el perfil de las figuras femeninas de Brasanelli es característico, aún tratándose de imágenes suyas distantes en el espacio y en el tiempo. Los distintos materiales, madera y piedra no impiden ese extraño parecido de todos los rostros femeninos que atestigua la procedencia del mismo autor. Únicamente el seguidor guaraní, fig. g, si bien copió la imagen de Brasanelli y repitió el pequeño mentón y la papada, modificó o más bien corrigió, según su lógica, el perfil del modelo.

La trayectoria artística de Brasanelli en sus 37 años de labor en las misiones según los pliegues de los paños de sus imágenes

Comparaciones de los pliegues de sus diferentes períodos estilísticos







Primer periodo
1692-1696

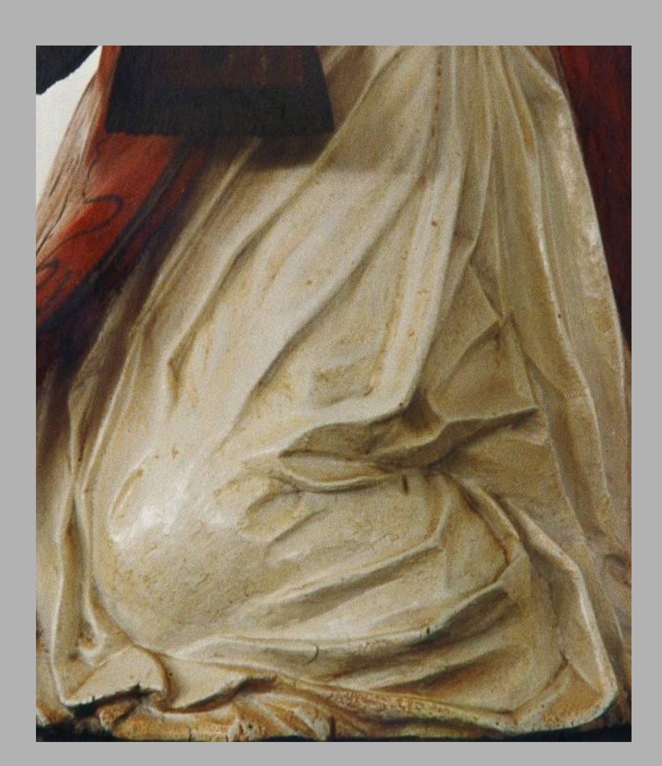
a. *Inmaculada*. Museo Santa María de Fe.

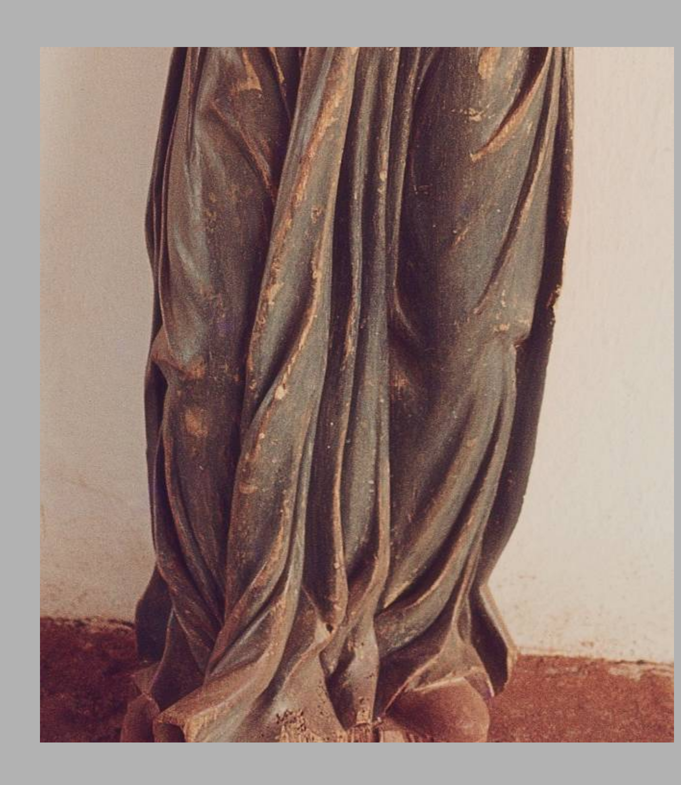
b. *San Matías.* Museo Monseñor Bogarín, Asunción.

c. *San Antonio.* Museo San Ignacio Guazú.

Comparaciones de los pliegues de sus diferentes períodos estilísticos







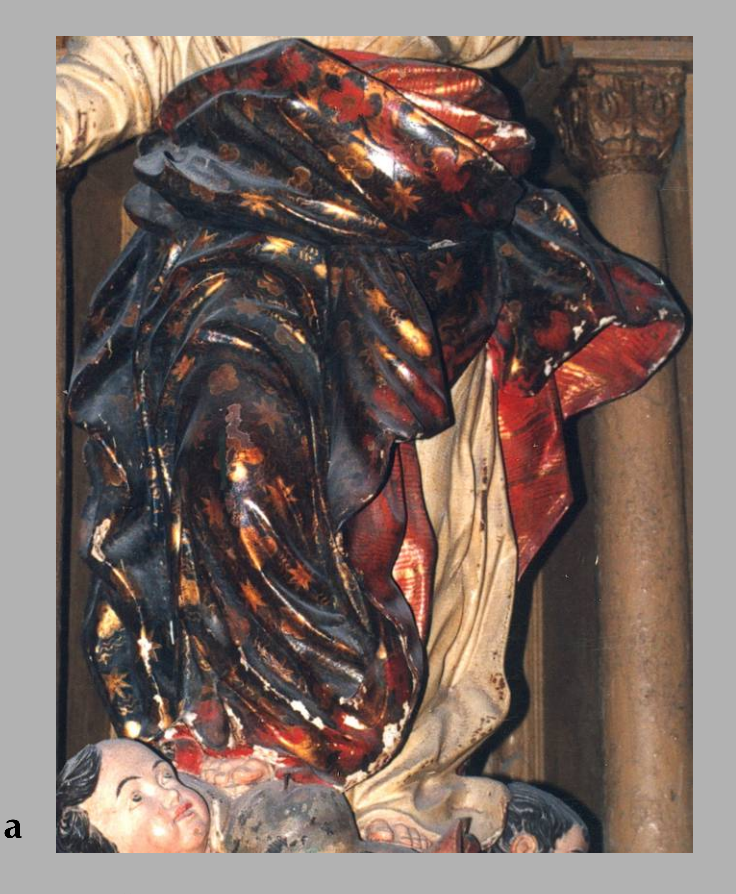
1696-1706
Periodo Riograndense
San Borja

a. *Ángel.* Museo Julio Castilhos.

b. *San Francisco de Borja*. Iglesia de San Borja.

c. *San Luis Gonzaga.* Museo de San Miguel.

Comparaciones de los pliegues más característicos de sus períodos estilísticos



a



b



c

Tercer periodo: Concepción - Loreto - Itapúa 1710- 1720

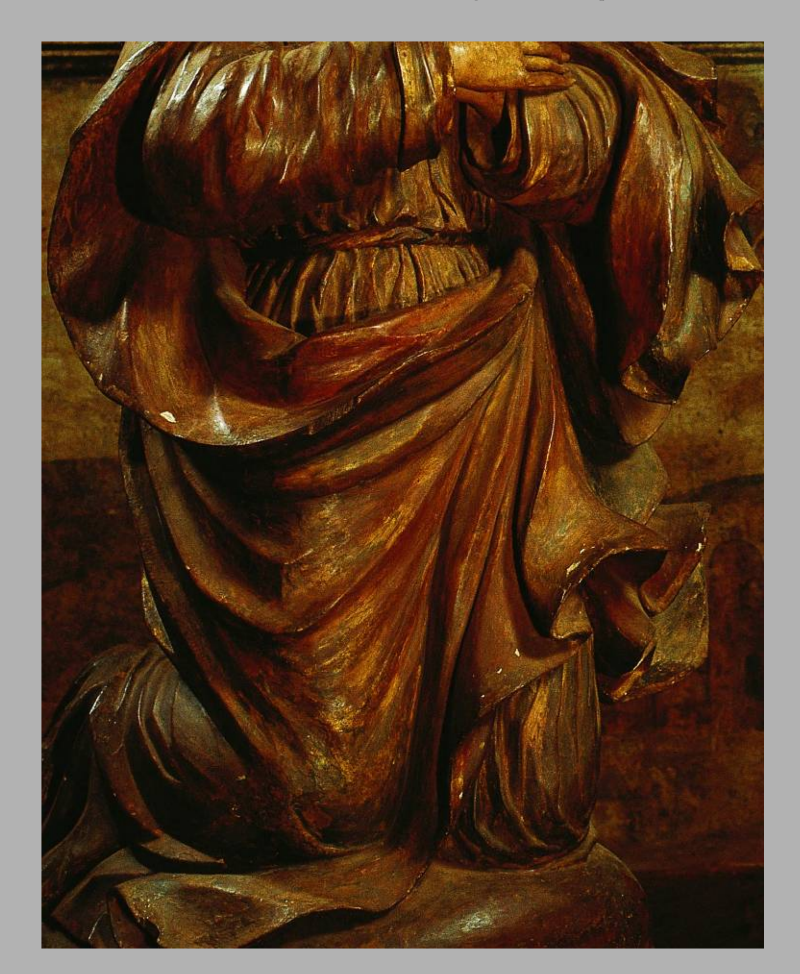
a. *Inmaculada Concepción*. San Roque. Corrientes. Argentina.

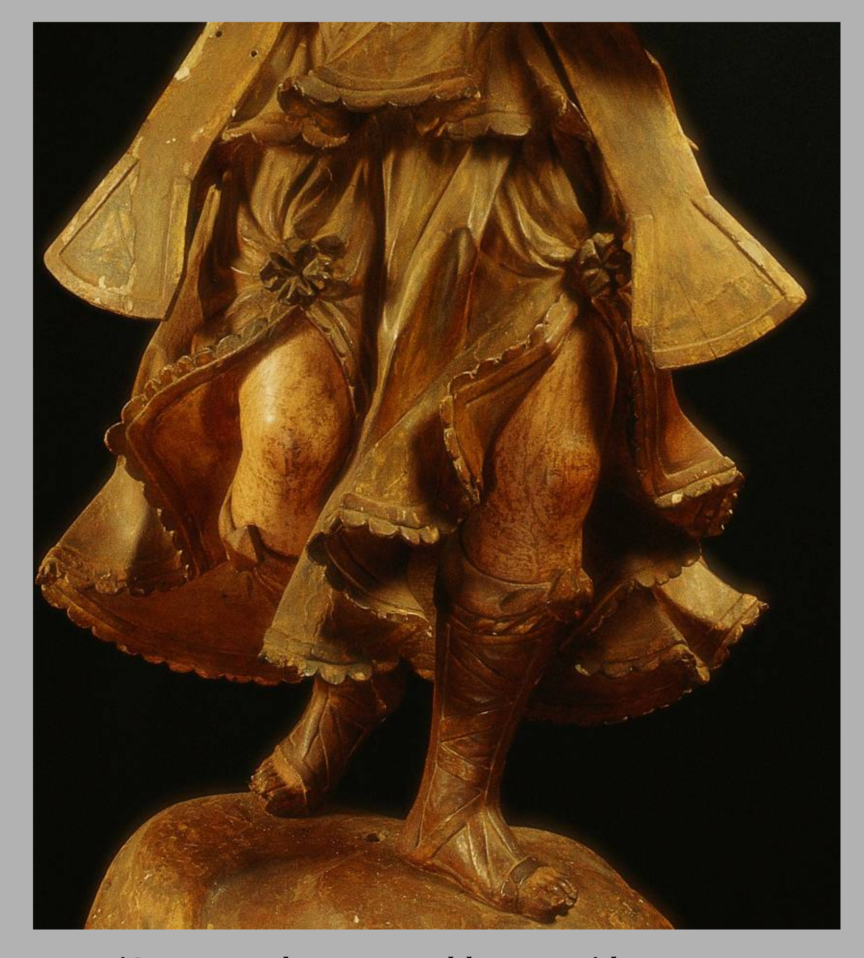
b. *Niño Jesús Alcalde*. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay.

c. *Crucifijo-Yacente*. Catedral de Corrientes. Argentina.

Comparaciones de los pliegues característicos de sus períodos estilísticos

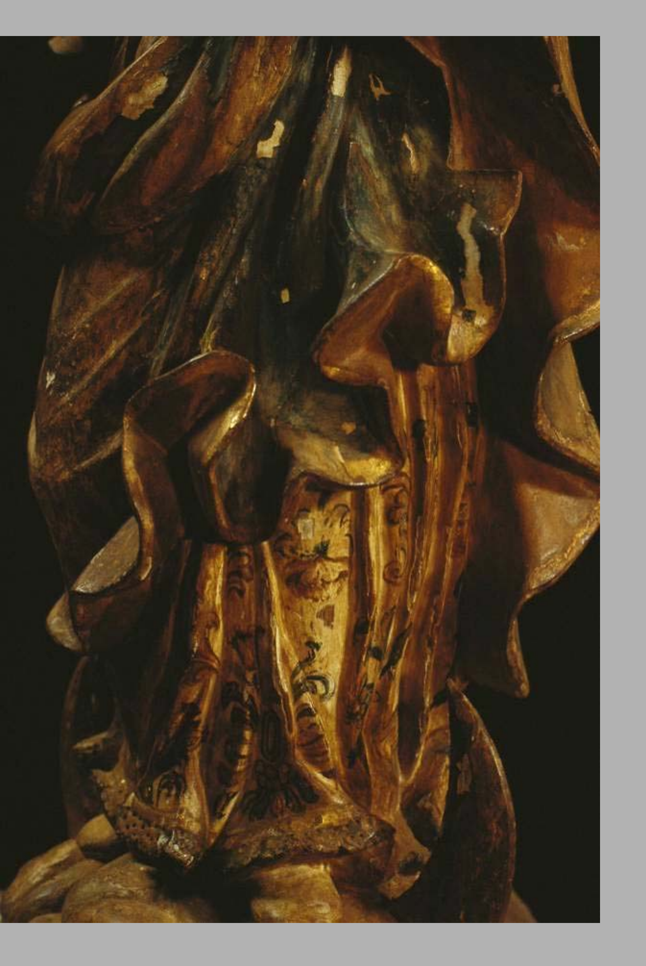
Cuarto periodo el Ángel y tercero la Virgen. Un caso excepcional de un diálogo de sistemas de pliegues: los terrenales de la *Virgen*, receptores de mensajes y los *chamánicos* del *Ángel*, portadores del anuncio





Tenemos varios casos de conjuntos grupales, Santos Cosme y Damián, San Pedro y San Pablo, San Isidro y Santa María de la Cabeza. Pero nunca se ha establecido una interacción, una reciprocidad entre dos figuras a partir del significado de los pliegues de sus ropajes. En efecto, al significado mítico, milenario de esta escena, a los gestos ya sabidos y nuevamente reconocibles de ambas figuras se agrega esta vez la configuración especial de sus ropajes. Los pliegues definen el estatus y el rol de cada figura y establecen un diálogo mítico, sagrado, en el que las fórmulas pronunciadas entre el Ángel y la Virgen tienen sus ecos en los pliegues de sus ropajes. *La Anunciación*. Capilla de Loreto. Santa Rosa. Paraguay. 1721?

Comparaciones de los pliegues característicos de sus imágenes según los períodos estilísticos







Cuarto periodo: Santa Rosa - Santa María Fe, 1720-1723?

***Inmaculada*. Capilla de Loreto, Santa Rosa. Paraguay.**
***San José*. Santa María de Fe. Paraguay.**
***Santa Bárbara*. Santa María de Fe. Paraguay.**

Comparaciones de los pliegues característicos de sus imágenes según los períodos estilísticos de su trayectoria artística



Conclusión del cuarto período:

Virgen de la Candelaria
Museo de Santa María de Fe. 1723?

Se trata de la única imagen de Brasanelli con las piernas rígidas, sin flexión barroca en las rodillas. La monumentalidad de la imagen patronal de Santa María no pudo dejar indiferente a un artista sensible, como demostró serlo el Hermano Brasanelli. Los pliegues que talló en esta imagen rígida se adecuan también a esta nueva búsqueda de monumentalidad, totalmente ajena a los ideales barrocos.

No se puede dejar de señalar este verdadero acontecimiento cuyas consecuencias debieran poder ser evaluadas en las imágenes que el maestro talló posteriormente, para San Ignacio Miní y Santa Ana.
Lamentablemente todas desaparecieron en los incendios que destruyeron esos pueblos. Solamente de Loreto se salvaron algunas pocas imágenes que provienen del tercer período, y de Santa Ana la imagen tutelar, que ilustra la época inicial de sus primeras obras.

El Prof. Adolfo L. Ribera se refirió a esta imagen de la *Virgen de la Candelaria* cuando escribió sobre las "imágenes de belleza helénica". En efecto, a diferencia del plegado barroco que tiene por meta destacar el movimiento de la figura, en este caso, el plegado destaca exclusivamente la forma esbelta de los miembros, de las piernas que cubren y a la vez destacan con sus pliegues las telas.
Ver fig. 239.

REFLEXIONES Y CONCLUSIONES SOBRE EL ESTILO BARROCO DE BRASANELLI

Cuando Brasanelli arriba a América todo su patrimonio artístico proviene de la cultura visual barroca.

En el arte del Viejo Continente este bagaje cultural, mental y estético ha sido estudiado por diferentes autores, entre los cuales sobresale Enrique Wölflin. Es ya proverbial su comparación entre el *David* de Miguel Ángel y el *David* de Gian Lorenzo Bernini. En ese *contraposto* el gran crítico del arte define la esencia de lo que él llama clasicismo y que históricamente está representado por el período del Renacimiento y su contrapartida, el estilo barroco.

Ambos estilos se centran sobre el hombre. Pero mientras el primero se ocupa de la belleza del cuerpo y de los ideales del espíritu humano, el segundo elige como tema el movimiento y la acción del hombre y los sentimientos y pasiones que agitan y movilizan su alma.

En la primera mitad del siglo XVII Caravaggio y Bernini instauran en Italia la vigencia casi absoluta del arte barroco. No es extraño entonces que a fines del mismo siglo un pintor y escultor jesuita, José Brasanelli haya traído a América un acervo y repertorio de formas barrocas. Sus primeras imágenes talladas en su estadía de Santa María de Fe, mientras construía los retablos encargados por el Provincial, Lauro Núñez, para la iglesia de los jesuitas en Córdoba, entre 1692 y 1696, tienen por temas figuras de santos en movimiento. Los pliegues de los ropajes, mantos y túnicas, están consagrados a realzar a dichos santos en acción. Se trata principalmente de las figuras del retablo de San Ignacio Guazú, a las que se suman el *Cristo flagelado* de Paraguari, la *Santa Ana con la Virgen* y el *San Matías* del Museo Mons. Bogarín, como los más conocidos.

En la segunda etapa, de San Borja, continúa el mismo proceso y estilo pero con una nueva característica: el estilo barroco no es ya un instrumento exclusivo de la acción sino que se torna un valor en si mismo. De allí que el carácter barroco de los pliegues es exaltado como valor estético y no siempre como medio de definir la acción. Esta tendencia se acentúa en la tercer etapa donde los ropajes de la *Virgen Asunta* o del *Niño Jesús Alcalde* se agitan de un modo que no representa acción alguna, y que podríamos calificar de exhibicionismo barroco. Un ejemplo es el paño de pureza del *Crucifijo-Yacente* de la Catedral de Corrientes, Argentina, que difícilmente podría justificar su extraño plegado, que no está relacionado con ninguna acción, pues cubre a un muerto.

Podríamos ya calificar al estilo de los pliegues de Brasanelli en relación inversamente proporcional con la expresión del movimiento de sus figuras. O sea que se da la aparente contradicción de que sus últimas figuras, *Santa Bárbara*, *San José con el niño* y el *San* Miguel de los grandes bucles, que son las imágenes que desarrollan los plegados más extraños y creativos, y quizás los más barrocos, no se sustentan sobre figuras en movimiento sino casi estáticas. La culminación de esta tendencia es la *Virgen de la Candelaria* del mismo pueblo, totalmente rígida en su monumental postura, revestida de un manto barroco y una túnica ya casi clásica.

Para concluir este itinerario artístico de casi 4 décadas de trabajos del escultor misionero es necesario señalar que el mismo descubrió finalmente los resortes del lenguaje visual *chamánico* en la cultura guaraní, sobre todo en la talla de la Anunciación de Santa Rosa. A partir de entonces ensaya extrañas combinaciones de su lenguaje barroco que tenían por finalidad dotar de ese carácter mágico-*chamánico* a sus últimas creaciones.



San Ignacio Miní y Santa Ana

Los últimos trabajos de Brasanelli

1724-1728

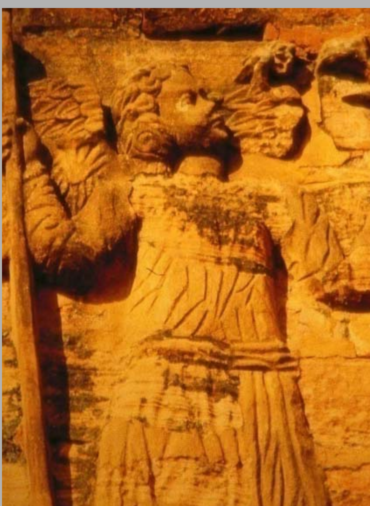
La última década de la vida de Brasanelli 1720-1728:
la etapa que se caracteriza por la profusión de ángeles y angelitos

Comprende las obras en Santa Rosa, Santa María de Fe, Santa Ana y San Ignacio Miní.
Sobre la iglesia de este último pueblo escribe el Padre Jaime Oliver:

"La del Pueblo de San Ignacio Miní es capaz, de tres naves, media naranja perfectamente hecha y hermosa. El retablo mayor con mucho arte con 6 nichos que ocupan 6 bellas estatuas. Los 4 altares colaterales son a cual mejor por su especial idea con hermosas estatuas, de santos: de nuves con muchos ángeles y con primoroso adorno en todos ellos. La iglesia toda vestida toda de pinturas: la portada es bella de columna, arcos y nichos y otras labores de piedra."







a. *Angelito* de la peana del *San José* de Santa María de Fe, Paraguay.
b, c. *Angelitos músicos* del retablo de Santa Rosa, Paraguay.
d. *Ángel músico* del Museo del Barro, Asunción, Paraguay.
e. *Ángel* con bandera y lirio de San Ignacio Miní, Argentina.

Pórtico de los ángeles con banderas y lirios



En el interior del templo había un gran retablo central y cuatro colaterales, de especial idea, con nubes y muchos ángeles
Fachada del templo de San Ignacio Miní. Misiones. Argentina. Foto del director de la restauración de 2007, Arq. Marcelo Magadán.



CARLOS LUIS ONETTO: EL SALVADOR DE LA PORTADA DE LOS ÁNGELES DE SAN IGNACIO MINI

Ángel **y frontón partido de la portada del templo de San Ignacio Miní. (lado derecho) José Brasanelli. Y ayudantes, 1725. Restaurada por Arq. Carlos Luis Onetto en 1942. Misiones. Argentina. Fotografía de 1990.**

Cuando en 1939 el Arq. Mario Buschiazzo visitó las ruinas de San Ignacio Miní tuvo la clara percepción del enorme riesgo que se cernía sobre las mismas. Por una parte todo el mundo se surtía de piedras de las ruinas, ya recuadradas, para los cimientos de las nuevas construcciones, por la otra los turistas y visitantes removían los escombros para llevarse piedras talladas, con figuras u otros ornamentos como recuerdo de su paso por el lugar.

A su retorno a Buenos Aires buscó al hombre de confianza para expresarle: "Onetto, si no hacemos algo pronto no quedará nada de esas ruinas."

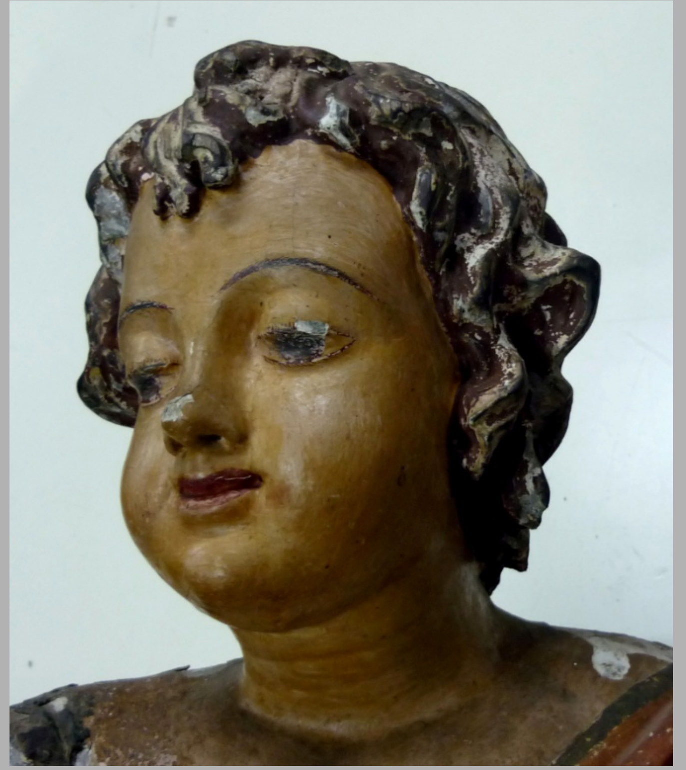
Carlos Onetto aceptó el desafío y a él le debemos que en el caso de San Ignacio no se repitiera la historia de los demás pueblos, Concepción, San Javier, Apóstoles, Corpus, etc. donde salvo pocos escombros no sobrevivió casi nada.



Los ángeles con banderas y lirios en la fachada de San Ignacio Miní

El lado izquierdo de la portada de San Ignacio Miní. Misiones. Argentina. Foto gentileza del Arq. Marcelo Magadán que tuvo el privilegio de consolidar y limpiar el trabajo de Onetto que lleva ya más de medio siglo de deslumbrar a los visitantes, estudiosos e incluso a los pobladores cercanos guaraníes de la etnia mbyá.

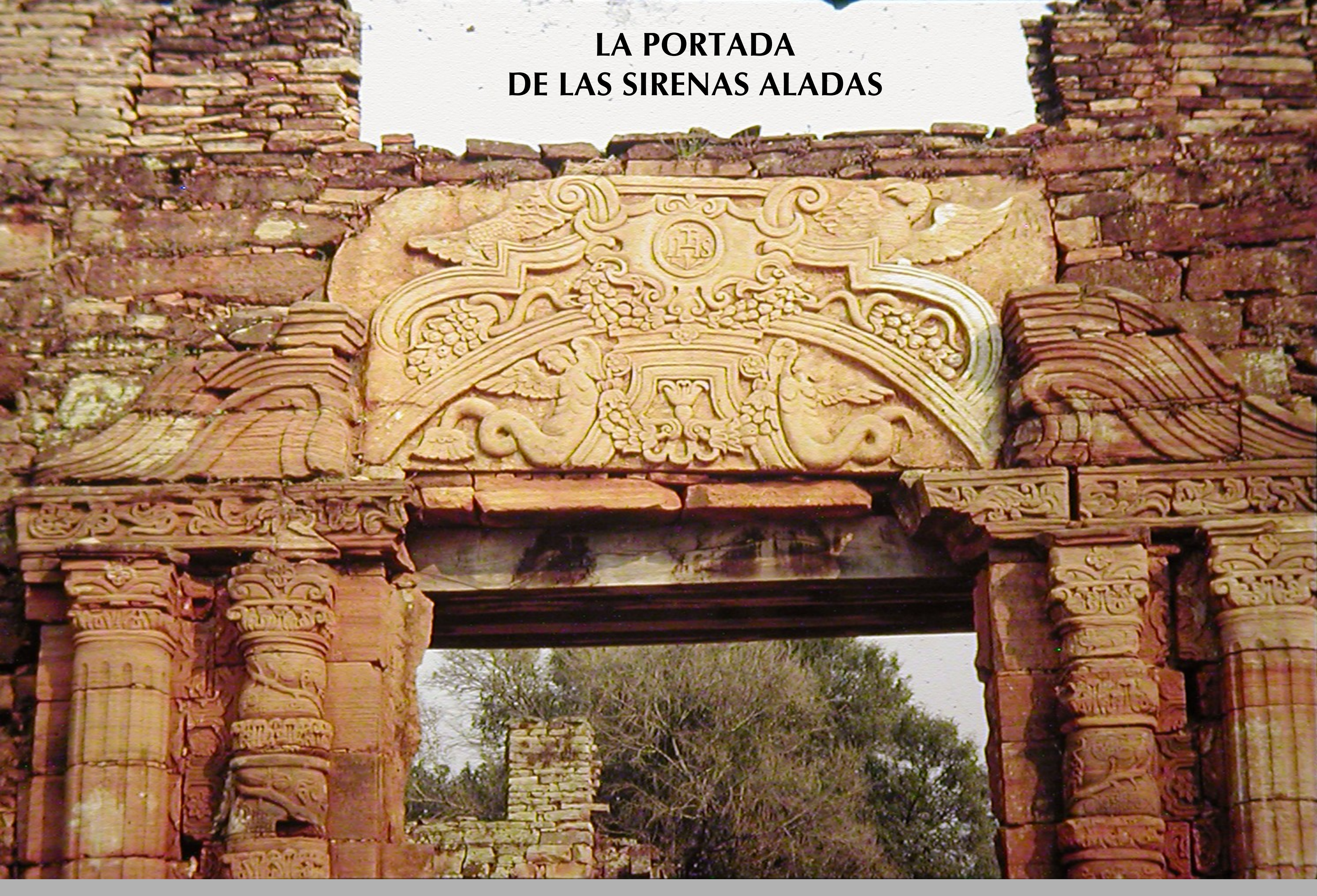
Los ángeles con banderas y lirios en la fachada de San Ignacio Miní



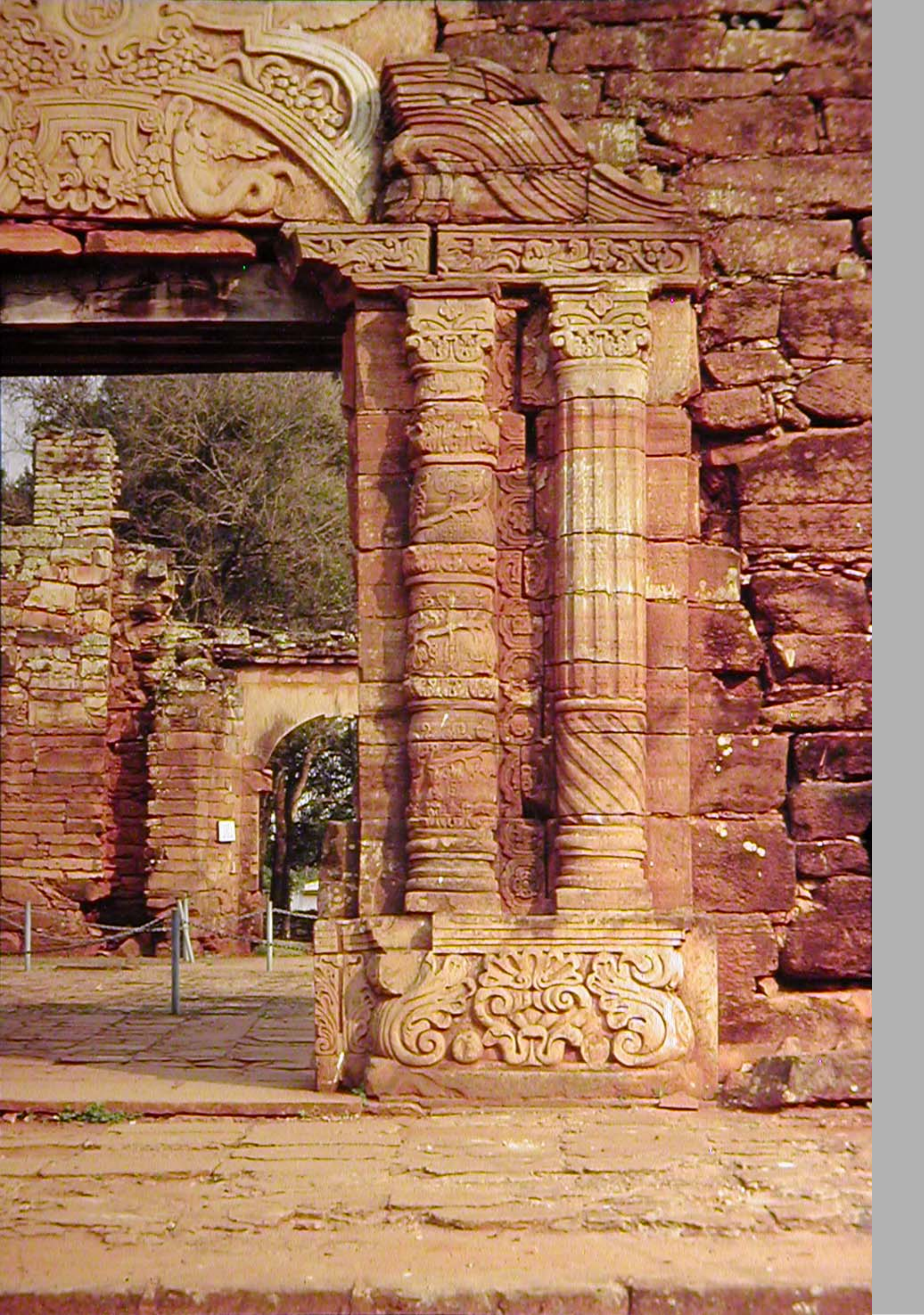
a. *Ángel con bandera*. Lado izquierdo de la portada de San Ignacio Miní. Misiones. Argentina. Foto de 1990. Anastilosis y restauración por el Arq. Carlos Luis Onetto.

b. *Ángel músico*. Museo del Barro. Por la parecida estructura del rostro podemos suponer que proviene del mismo autor y de una fecha muy cercana. Foto: Osvaldo Salerno.

LA PORTADA
DE LAS SIRENAS ALADAS



**Portada emblemática que significa la adoración y el ordenamiento a la IHS de los tres elementos: el aire (los aguiluchos) la tierra y el subsuelo (los frutos y las serpientes) y las sirenas aladas (el agua)
Portada del patio del colegio a la iglesia. San Ignacio Miní. Fotografía del autor, 1985.**



La portada al templo desde el patio del colegio

Semicolumnas de la portada del colegio a la iglesia. En el fondo la portada de la iglesia al cementerio, mucho más sobria que la primera. En la misma pared de fondo se descubre la canaleta donde estuvo el horcón que sostenía el techo de la iglesia y que se quemó junto con el mismo.

Es muy difícil averiguar la fuente para el diseño de esta portada. Sus elementos como las semi columnas, su bases compartidas, el frontón partido, la gran placa de las sirenas aladas y sobre todo la original decoración de todos los elementos hacen de esta portada, junto con la de la sacristía y las tres portadas que conforman una sola fachada una de las creaciones más notables de la arquitectura misionera.

La gran diferencia de las fachadas de Juan Bautista Prímoli es el diseño académico manierista e italiano de su arquitectura, mientras el sentido americano y la participación autóctona caracterizan las obras de Brasanelli. A diferencia de Prímoli, que estuvo en las misiones 17 años como arquitecto especializado, Brasanelli permaneció más del doble de ese tiempo como arquitecto, pintor y escultor, además de las campañas militares, todo lo cual le dio una inserción cultural americana mucho más profunda.

En las obras de uno u otro se percibe claramente esa diferencia. Las dos iglesias de Prímoli son evidentemente más europeas y no llegan a comprometerse con la cultura local como las de José Brasanelli.



Monograma de la Virgen María, Reina de los Ángeles, de la fachada del templo de San Ignacio Miní. Misiones. Argentina. Foto gentileza del Arq. Marcelo Magadán, 2007. La otra placa correspondiente al monograma de Jesucristo se encuentra en el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires.

Brasanelli en Santa Ana



Santa Ana. Misiones. Argentina. Brasanelli. Escalera de la plaza al patio del colegio. Reinterpretación del tramo central de la escalera del vestíbulo de la biblioteca laurenciana de Miguel Ángel en Florencia.
Foto: René Krüger.

Un admirador de Miguel Ángel en las selvas del Paraná



Santa Ana. Misiones. Argentina. Brasanelli. Entrada al patio del colegio. Foto del autor, 1990.



Santa Ana. Misiones. Argentina. Brasanelli. Entrada al templo. Foto de 1987.



Santa Ana. Misiones. Argentina. Brasanelli. Paredes del templo. Foto de 1982.



Santa Ana. Misiones. Argentina. Interior del templo. Foto: René Krüger.

9. 5.- Las pinturas de Brasanelli



Detalle de pintura sobre cobre de José Brasanelli.
San Francisco rogando a Cristo que detenga la peste.
Colección particular. Asunción. Paraguay.
Proveniente de Santa Rosa. Misiones, Paraguay.



San Francisco rogando a Cristo que detenga la peste. Brasanelli.
Colección particular. Asunción. Paraguay.
Pintura sobre cobre proveniente de Santa Rosa.
Misiones, Paraguay.



La Visitación. Pintura sobre tela.
Atribuido por tradición a Brasanelli.
Colección particular. Asunción. Paraguay.

El estilo algo tenebrista, poco común en Brasanelli se debe atribuir más a las restauraciones que a la influencia de Caravaggio en Brasanelli.



Solamente un buen estudio radiográfico y químico de los pigmentos utilizados podría aclarar cuales han sido las intervenciones de las restauraciones posteriores. El análisis estilístico, en este caso, no arriba a conclusiones definitivas.

La Virgen de la Visitación a su prima Isabel. Detalle de la lámina anterior.

Los modelos de Brasanelli y su influencia en la época

Brasanelli influyó con su producción y enseñanza como ningún otro maestro en el arte de las misiones. Su influencia adoptó alguna de las siguientes formas:
a- Proporcionando modelos para lograr reinterpretaciones aparentemente fieles, como fueron las de su discípulo de San Ignacio Guazú, figs. 138 y 141-143, o copias aproximadas, como las de Santa María de Fe, figs. 136, 138 y 140, o las de sus discípulos en San Borja, figs. 282-284, de los cuales no se conserva ningún modelo, pero se pueden suponer, siguiendo el mismo sistema de los modelos de Santa María de Fe.

b- Proporcionando modelos que produjeron, más que copias, verdaderas "polémicas" con el autor muchos e importantes cambios y correcciones muy manifiestas. Figs. 132 y 169.

c- Esculpiendo imágenes paradigmáticas que resultaron, sin proponérselo el autor, "cabezas de serie" para muchas piezas que se inspiraron en ellas. Figs. 191-205.

d- Proporcionando ejemplos a los escultores que los reinterpretaron libremente y combinaron con los estilos autóctonos en una variedad de soluciones que hacen de este modo el más rico, libre y creativo de todos. Figs. 288 y 289.

e- Dando lugar a imitaciones, no de imágenes concretas sino del estilo barroco en sí. Los escultores, sin intentar comprenderlo, lo imitan, casi "parodian", a veces de un modo exagerado y poco lógico para un observador occidental. Figs. 316 y 317.

f- Además de iniciarlos en la talla de la piedra itaqui, participando de un modo casi imperceptible en la síntesis final de los frisos de Trinidad. Figs. 347-374.

LOS ESTILOS MISIONEROS DEL SIGLO XVIII

Aparentemente los cambios estilísticos de la imaginería misionera en el siglo XVIII constituyen un caos total sin ninguna posibilidad de ordenamiento, sin embargo conociendo los estilos del siglo XVII y el estilo barroco de Brasanelli, y sus variantes, es posible distinguir cinco categorías, o estilos diferentes. Aunque se trate del tema más complejo de esta Historia del Arte, conociendo los estilos del siglo XVII, y el barroco del XVIII, es posible abordarlo.

5. 1.- La alternativa de las copias, que más que tales son reinterpretaciones de los modelos de Brasanelli.

5. 2.- Las variadas combinaciones de los estilos tradicionales y las novedades barrocas. Las diferencias entre 5.1. y 5. 2. no siempre son muy claras y tajantes. Todo depende de cuanto se aparta el escultor guaraní de su modelo y de los nuevos elementos que introduce.

5. 3.- La reinterpretación libre del estilo barroco según la óptica guaraní.

5. 4.- El rechazo de las propuestas barrocas y la perseverancia de una tradición renovada.

5. 5.- La gran síntesis de los estilos misioneros en los frisos de Trinidad .



Capítulo 5

LOS DIFERENTES ESTILOS MISIONEROS DEL SIGLO XVIII

EL PERÍODO DE MAYOR CREATIVIDAD DEL ARTE EN LAS MISIONES DE "PARAGUAY ARGENTINA Y BRASIL" QUE DESEMBOCARÁ EN LOS FRISOS DE TRINIDAD

***Ángel músico* o *Santa Cecilia*.**
Madera con restos de oro y policromía. 0,59 m.
Museo de San Miguel. Brasil. Foto del autor, 1991.
Para su análisis ver fig. 323.

5. 1. Los modelos de Brasanelli y sus copias o ¿reinterpretaciones?



a. *San Luis Gonzaga*. General Delgado. Paraguay. Réplica siguiendo el modelo de Brasanelli de Santa María de Fe, fig. b. Proviene del mismo escultor que talló a *San Estanislao* y otras figuras del retablo de San Ignacio, con la diferencia que no ha pasado por la restauración de Tito González de 1979.

b. *San Luis Gonzaga*. Modelo de Brasanelli conservado en Santa María de Fe del que se conocen dos réplicas. Una en Santa María de Fe y otra, según noticias de lugareños, fue prestada por San Ignacio Guazú a la parroquia de San Luis, de Gral. Delgado y que nunca fue devuelta.

Llaman la atención algunos cambios, introducidos por el escultor de San Ignacio, entre ellos los pliegues diferentes de la sotana, y también la orla del roquete o sobrepelliz. Una orla igual la observábamos ya en el *San Estanislao*, mientras el escultor de Santa María de Fe repetía los dentículos pequeños sin encajes del modelo de Brasanelli. También el *San Francisco Javier*, de San Ignacio Guazú lleva sobrepelliz con orla de encajes y dentículos mayores, fig. 141, lo cual, a pesar de no conocer el modelo, nos permite atribuirlo al discípulo, ya que los dos modelos del maestro y la *Santa Bárbara,* fig. 236, los tienen casi iguales, menores y sin encajes.

5. 1. REINTERPRETACIONES DE MODELOS DE BRASANELLI







a. *San Francisco Javier*. Madera con estuco, policromía perdida, 1,70 m. Museo de Ciencias Naturales, La Plata, Argentina, proveniente probablemente de Trinidad, Paraguay.

b. *San Francisco Javier*. Discípulo de Brasanelli, según modelo del maestro. 1,83 m. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay. Foto del autor, 1992.

c. Detalle del rostro del *San Francisco Javier* del Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

5. 1. REINTERPRETACION DE MODELOS DE BRASANELLI



a. *San Antonio de Padua.*
Brasanelli. 1695?
Madera policromada,
Restaurado en 1980 (Tito González)
San Ignacio Guazú. Paraguay.
Foto del autor.

b. *San Antonio de Padua.*
Madera en su origen policromada, restos de estuco. 1,53 m.
Museo de San Miguel. Brasil.
Foto del catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, año 2000.



El *San Antonio* del Hno. Brasanelli lleva el típico hábito franciscano cuyos pliegues casi gráficos, definen, de la cintura hacia abajo, las piernas en movimiento de la figura que avanza. El escultor guaraní, de un excelente oficio, a juzgar por el rostro de su imagen que iguala o supera a la del maestro, talló los pliegues de las piernas de un modo algo diferente a su presunto modelo inspirador. Dichos pliegues adquieren por su diseño y volumen tal importancia en la composición de la figura, que parecieran independizarse de ella constituyendo un motivo de interés en si mismos. Sin duda que el escultor, acostumbrado al cuerpo desnudo y desconociendo la tradición de los pliegues barrocos los consideró de una importancia fundamental exagerando su volumen y movimiento. La misma tendencia se descubre en otros elementos europeos reinterpretados por la mentalidad guaraní.

5. 1. Los modelos de Brasanelli y sus diferentes versiones







a. *San Miguel venciendo al dragón.* José Brasanelli. 1,40 m.
Santa María de Fe. Paraguay.

b. *San Miguel con el dragón.* Pueblo de San Miguel. Departamento Misiones, Paraguay. Imagen con un gran gorro frigio. Fotografía de 1992.

c. La misma imagen pero restaurada y repintada recientemente. Su estado anterior era más parecido al modelo en la piel bronceada y el color de las alas. Se le devolvió la balanza que su modelo perdió. Foto: Osvaldo Salerno.

5. 2. COMBINACIONES ENTRE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS



Llama la atención la creatividad y audacia del escultor guaraní. Si bien en su composición sigue al *San Miguel de los grandes bucles,* de Brasanelli, algunos de los numerosos cambios son tan profundos y sofisticados que no es fácil reconocerlos e inventariarlos. Los principales son tres: cabellos, paños y el demonio.

1º Los cabellos se apartan decididamente de la propuesta de Brasanelli, y optan, con decisión, por otro modelo de cabellera, más acorde con la mentalidad de la etnia guaraní.

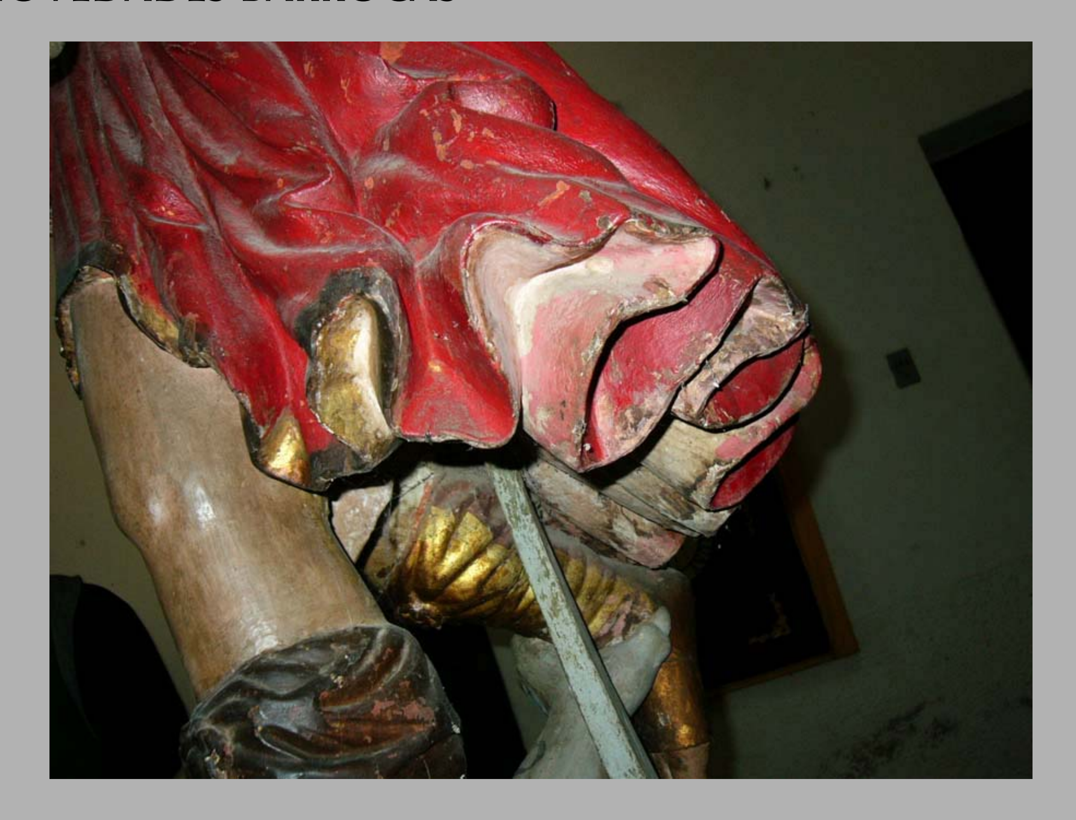
2º En los paños ocurre algo notable. El escultor no sigue la propuesta barroca de Brasanelli, sin embargo logra un resultado equivalente a partir del sistema tradicional de *pliegues aplanados*.

3º El demonio no tiene ninguna relación con el dragón o serpiente de Brasanelli. Se trata de un caso único, por su aspecto antropomorfo, por el extraño color ceniza claro, por su pintura o tatuaje con lunares, o anillos, por sus piernas como garras, una de las cuales sujeta al ángel por su tobillo, poniendo en peligro la estabilidad del mismo. Así como los San Miguel de los siete pueblos orientales con frecuencia se representaban venciendo al bandeirante portugués, del mismo modo en un pueblo como Pilar, sobre el río Paraguay, se lo representa luchando con el guaycurú o el payaguá, identificados con las fuerzas del mal. Foto Osvaldo Salerno.

***San Miguel venciendo al demonio*.**
1,40 m. aprox. Museo Cabildo de Pilar.
Ñeembucú, Paraguay.

5. 2. COMBINACIONES Y ELECCIONES ENTRE ESTILOS TRADICIONALES Y LAS NOVEDADES BARROCAS





a. La banda “guerrera” que baja del pecho, organizada en el sistema de *pliegues aplanados* se continúa por un conjunto de parecidos pliegues de la túnica, lo cual nos revela a un escultor sumamente hábil que conoció los recursos del estilo barroco de Brasanelli, pero efectuó sus propias elecciones.

b. Lo mismo se puede inferir del análisis de los bordes inferiores de la túnica donde se combinan con buen criterio *pliegues aplanados* con la tradición de las *túnicas ahuecadas.*

San Miguel venciendo al demonio. 1,40 m. aprox. Museo Cabildo de Pilar. Ñeembucú, Paraguay. Foto: Osvaldo Salerno.

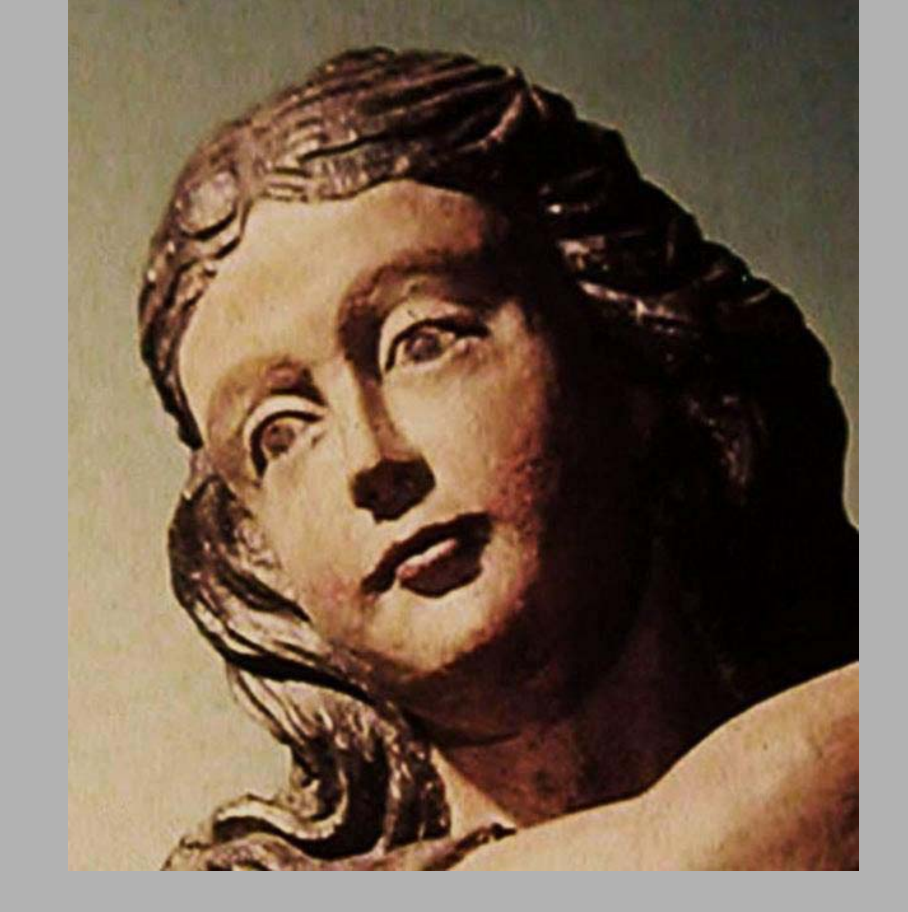


5. 2. San Miguel con casco y demonio paulista
Nueva versión de un modelo perdido de Brasanelli

El escultor guaraní sigue un modelo de Brasanelli, en su tiempo muy difundido pero hoy perdido y conocido por varias reinterpretaciones de sus seguidores. Lo que permite reconocer el mismo modelo es la composición de las piernas y del gesto del brazo derecho que cruza en diagonal su cuerpo para descargar el golpe, de revés. Este San Miguel es el más barroco de todos, lo que se destaca por su espada flamígera, el golpe cruzado y los varios cambios de orientación del eje de su cuerpo, además del movimiento especial de sus paños.

La organización de los paños merece una mención especial. Al contrario de lo que parece a simple vista, ellos no provienen de una tradición exclusivamente barroca sino de una combinación de la misma con los estilos locales de los *pliegues aplanados* y de las *túnicas ahuecadas* del siglo XVII. Los *santo apohára* logran crear, en su propia tradición, un barroco diferente, local, que compite ventajosamente con el barroco de pliegues quebrados de la última época de Brasanelli.

***San Miguel venciendo al demonio*.**
Madera policromada y dorada. Santa María de Fe, Misiones, Paraguay.



5. 2. REINTERPRETACIONES DE MODELOS PERDIDOS DE BRASANELLI

Talla de escultor guaraní que se inspiró en un modelo hoy perdido de Brasanelli, que parece haber sido el mismo de los demás San Miguel que blanden la espada en lo alto para descargarla de revés.

San Miguel con espada flamígera venciendo al demonio.
Madera con restos de policromía.
San Cosme y San Damián. Paraguay.
Foto del autor, año 1981.



5. 2. REINTERPRETACIONES DE MODELOS PERDIDOS DE BRASANELLI

**Este *San Miguel* constituye uno de los alegatos más elocuentes sobre la creatividad del *santo apohára* guaraní y la gran libertad de que gozaba en los talleres de los pueblos de las Misiones.
Si se dice en los escritos jesuíticos, del Padre José Cardiel o del Padre Antonio Sepp, que el escultor guaraní nada podía hacer si no tenía un modelo delante suyo, podemos preguntarnos: ¿Cuántos modelos precisó este escultor para componer su San Miguel venciendo al demonio?**

**La cabeza sin casco y cubierta con una amplia cabellera se inspiró en el *San Miguel de los grandes bucles* de Santa María de Fe, pero en lugar del dragón allí hay un demonio alado. El gesto de descargar el golpe con la espada es el mismo que en la mayoría de los San Miguel, del revés. Pero en lugar del escudo este San Miguel tiene en su mano izquierda la balanza. Para analizar los paños el seguimiento de los modelos utilizados es aún más complejo.
¡La inventiva del escultor guaraní y su libertad de elección y decisión no tienen comparación ni límites!**

***San Miguel Arcángel*.
1,58 m. Iglesia de la Merced.
Ciudad de Corrientes. Argentina.**

5. 2. REINTERPRETACIONES DE MODELOS PERDIDOS DE BRASANELLI

a. *San Miguel Arcángel*. 0,66 m. Repintado reciente. Propiedad particular. San Luis del Palmar. Corrientes. Argentina.

b. *San Miguel Arcángel*. Estandarte agregado en lugar de la balanza. Aprox. 0,45 m. Monasterio Santa Catalina. Clausura. Córdoba, Argentina.



Esta serie podría alargarse mucho más ya que son numerosos los *San Miguel* que podrían integrarse a ella.

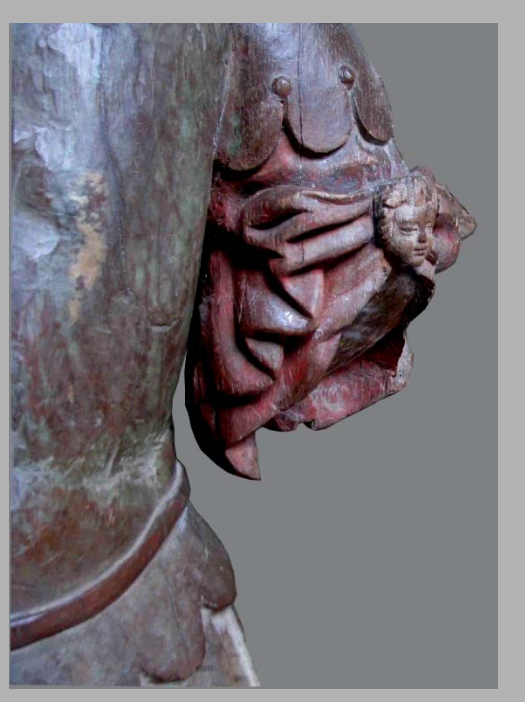
El análisis de cada ejemplar descubre el modo de trabajar de los *santo apohára,* que es exactamente el opuesto y contrario a las creencias tradicionales sobre la dependencia del guaraní de sus modelos. En estos dos casos las cabelleras de los grandes bucles muestra su relación con el *San Miguel* de Brasanelli de Santa María de Fe, aunque el golpe del brazo y espada, del revés, lo relaciona con el otro modelo, de la figs. 275-279, que también siguen los *San Miguel*.

5. 2. *San Miguel Arcángel*

a. *San Miguel Arcángel*. 0,65 m.
Museo San Miguel. Brasil. Foto: Estela Auletta.

b. *San Miguel*.
Seminario de San Leopoldo. Porto Alegre. Brasil.

5. 2. *San Miguel* del Museo de La Plata





Es difícil establecer la filiación estilística del *San Miguel* del museo de la Plata. En casos así se debe recurrir a la solución de algún grabado europeo, generalmente flamenco.

La abundante cabellera lo relaciona con el *San Miguel de la serpiente* o *dragón* de Brasanelli, de Santa María de Fe, o sea después de la tercera década del siglo XVIII. Sin embargo, por un resto de *pliegues aplanados* en el brazo izquierdo este San Miguel debe ser relacionado con la tradición guaraní de *pliegues aplanados* de fines del XVII.

San Miguel con brazos y piernas amputadas y quemadas. Madera con restos de policromía. 0,85 m. aprox. Museo de ciencias Naturales de La Plata. Argentina. Foto del autor, 2010.

5. 2. Modelos de Brasanelli y sus reinterpretaciones



a



b



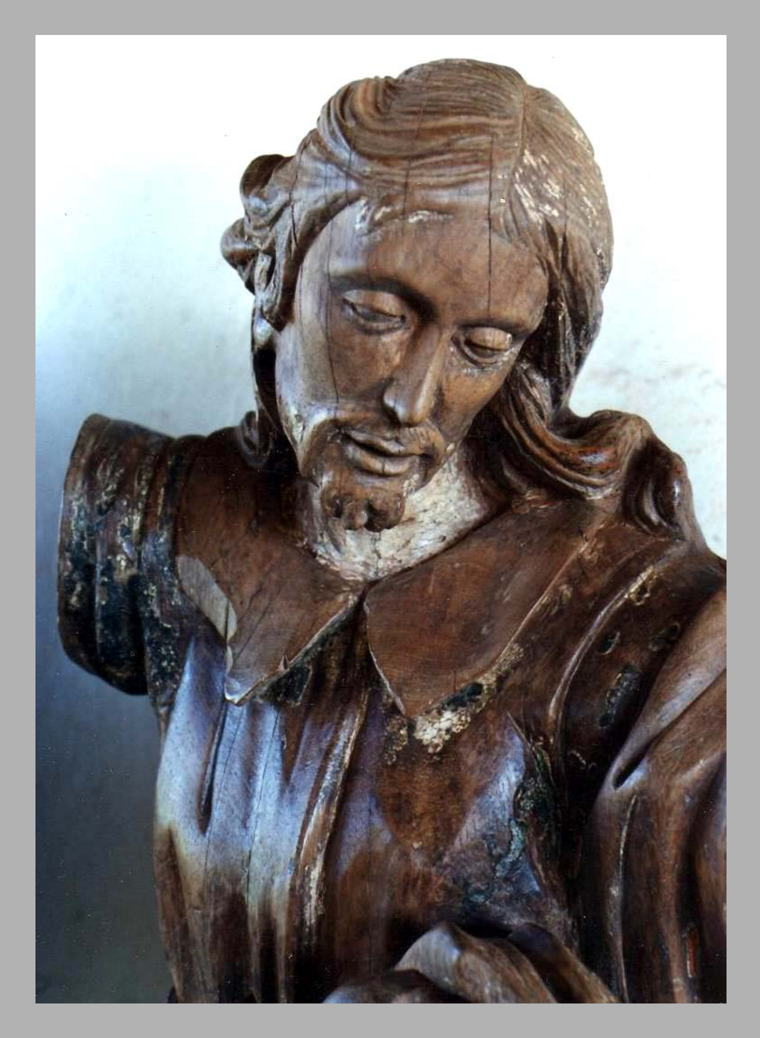
c

San Juan Bautista

a. *San Juan Bautista*. Brasanelli. Iglesia de Santa Rosa.
Misiones. Paraguay.

b, c. Pequeño retablo con la imagen, según el modelo de Brasanelli, con algunas "correcciones": las dos manos sosteniendo el libro, la oveja al lado del santo, y la túnica de pliegues verticales.
Iglesia de San Juan Bautista.
Misiones, Paraguay.

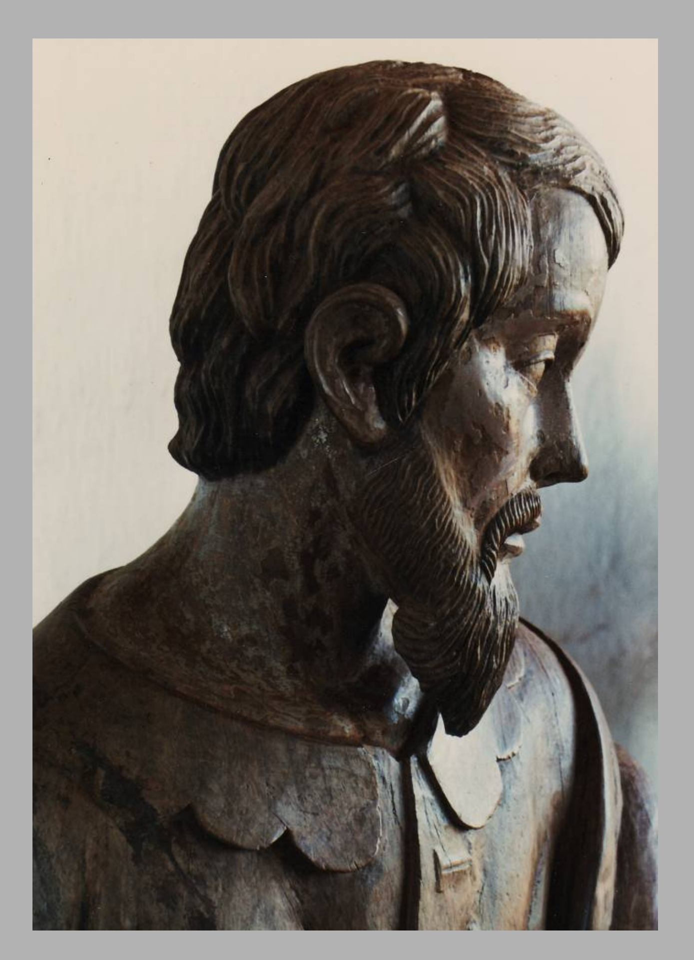
5. 2. Diferentes versiones de modelos perdidos en Rio Grande do Sul



La barba recortada señala la presencia de un modelo de Brasanelli, seguramente perdido. La calidad de la talla podría hacer suponer alguna intervención del maestro mismo. Sin embargo, cierta desproporción entre el cuerpo y los miembros también permite suponer la labor de un hábil copista, más atento al detalle que a las proporciones generales.

San Isidro Labrador. Museo de San Miguel. Rio Grande do Sul, Brasil.

5. 2. Diferentes versiones de modelos perdidos en Rio Grande do Sul



No podemos pronunciarnos sobre la fidelidad de las versiones porque no conocemos los modelos, que seguramente existieron. Lo que es indudable es que lo producido por Brasanelli en el período de San Borja tiene un sello inconfundible de una proyección espacial barroca que pasará a sus discípulos y que en las etapas siguientes se atemperará.

San Isidro Labrador. Museo San Miguel. Brasil.



5. 2. Modelos perdidos y sus posibles versiones - reinterpretaciones en Rio Grande do Sul

María con el Niño, con peana de querubines, luna y serpiente. Posiblemente se trata de un modelo de Brasanelli al que el escultor guaraní intentó embellecer con varios conjuntos de *pliegues aplanados.* Los pliegues largos, independientes, con volumen propio y bordes pronunciados que definen sobre todo las piernas son, evidentemente, resultado de la enseñanza del maestro. Pero los paños que descienden del Niño, y los del mismo lado de la capa de la Virgen son de *pliegues aplanados.*

Evidentemente Brasanelli desarrolló en los siete pueblos orientales una labor mucho mayor de lo que permiten suponer las obras sobrevivientes.

María con el Niño. 1,22 m.
Museo San Miguel. Rio Grande do Sul. Brasil.



5. 2. Modelos perdidos y sus posibles versiones - reinterpretaciones en Rio Grande do Sul: San Francisco de Borja

Es difícil dudar de la existencia de un modelo de Brasanelli, quizás en menor escala, de este *San Francisco de Borja*. La mirada estática al cielo, los brazos abiertos que subrayan el mismo gesto de éxtasis, difícilmente hayan sido inventados por el tallista guaraní. Pero desde el punto de vista del estilo de los pliegues, que es nuestra guía más confiable, tenemos los dos pliegues verticales entre las piernas del santo que son la huella inconfundible de una escultura o un pequeño modelo de Brasanelli.

En efecto, aunque falten los pliegues verticales a los costados de la figura del Patrono del pueblo, los dos pliegues de la túnica o alba, agrupados entre las piernas, son tan característicos del maestro lombardo y distintos de los pliegues verticales y paralelos de las *estatuas horcones* que nos permiten registrar el momento en que el tallista guaraní recogió esa sugerencia principal de su modelo.

Sin embargo el artista misionero no siguió repitiendo los habituales pliegues curvos con que Brasanelli dibujaba el trazado de los paños sobre las piernas en movimiento. La conciencia del escultor formada en los talleres tradicionales, testimonia todavía la atracción de los pliegues paralelos y verticales de las *estatuas horcones*. Lo mismo se percibe en el modelado del manto que responde más al estilo de los *pliegues aplanados* que a los barrocos del maestro.

San Francisco de Borja. 1,00 m. madera, policromada.
Museo de San Miguel. Rio Grande do Sul. Brasil.

5. 2. COMBINACIONES ENTRE LOS ESTILOS TRADICIONALES DEL SIGLO XVII Y LAS NOVEDADES BARROCAS DEL SIGLO XVIII

Este apartado 2 del capítulo 5 tiene mayor importancia que los restantes pues en él se pone en juego la metodología de análisis de cada investigador para distinguir los aportes autóctonos guaraníes de los nuevos barrocos traídos por el Hermano Brasanelli. Para reconocer y diferenciar dichos aportes se trata generalmente de tres metodologías:

1ª Distinguir los sistemas y elementos *eruditos* (europeos) de los *primitivos* (autóctonos). Se trata de la metodología aplicada en el inventario riograndense.

2ª Reconocer la sensibilidad del artista guaraní que modera el movimiento y el dramatismo de las composiciones de los modelos barrocos (Inventario de Museo del Barro, Paraguay). Este método se basa en dos supuestos. El primero es que siempre hubo modelos barrocos contra los que parecía luchar el artista guaraní (es difícil que hubieran llegado tantos modelos). El segundo supuesto es que en cada caso, esa lucha épica, supone soluciones originales, improvisadas, no siempre concientes, que se plasman en cada imagen como el testimonio antropológico de una batalla entre dos culturas y principalmente entre dos sensibilidades. Lo cual no deja de ser verdad, pero solo verdad parcial. Aún reconociendo las dotes geniales de los escultores indígenas es imposible que ellos actuaran siempre individualmente sin elaborar soluciones colectivas que en Historia del Arte se llaman estilos y que es fundamental conocer para juzgar y clasificar dichas imágenes.

3º La tercera solución es la enunciada en el título mismo del apartado 5. 2. “Combinación entre los estilos del siglo XVII y las novedades barrocas del siglo XVIII.” Se trata entonces de reconocer esos estilos autóctonos guaraníes, estudiar la labor de Brasanelli, y juzgar después sobre la participación de uno u otro estilo en las imágenes que se propone clasificar el inventario. ¡Esta última metodología es el aporte de nuestra investigación!

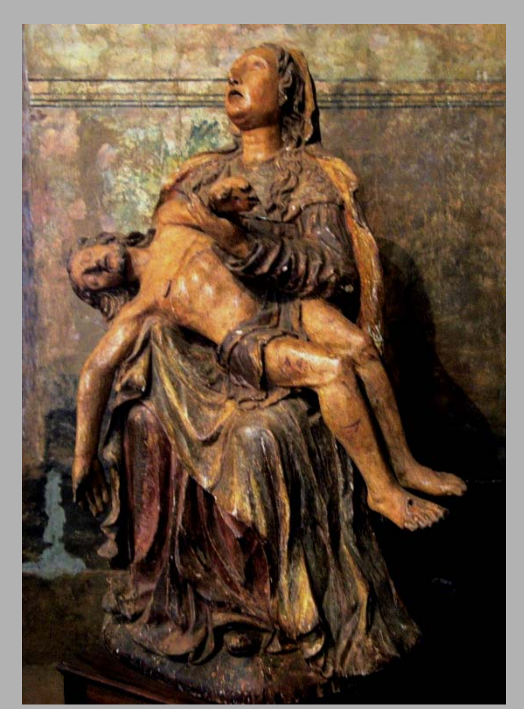
5. 2. COMBINACIONES ENTRE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS



***La Piedad*. Siglo XVII.
Colección: Manuel A.
Duarte Pallarés
y Pilar Burró de Duarte.**



***La Piedad*.
Museo de Santiago.
Paraguay.
Foto de 1985.**



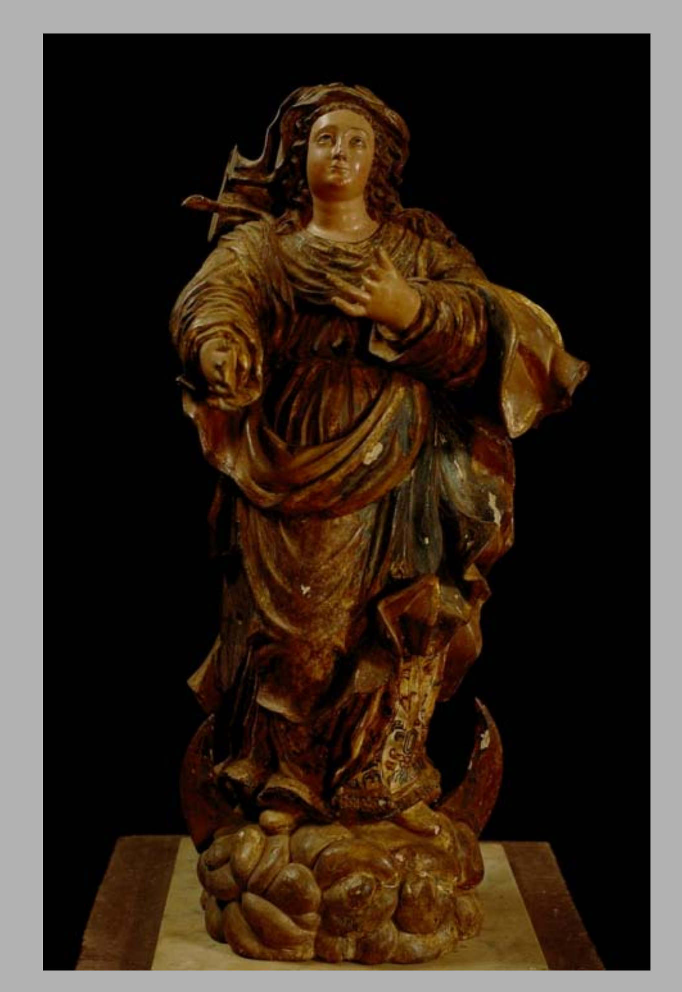
***La Piedad*. José Brasanelli.
Capilla de Loreto.
Santa Rosa. Paraguay.**



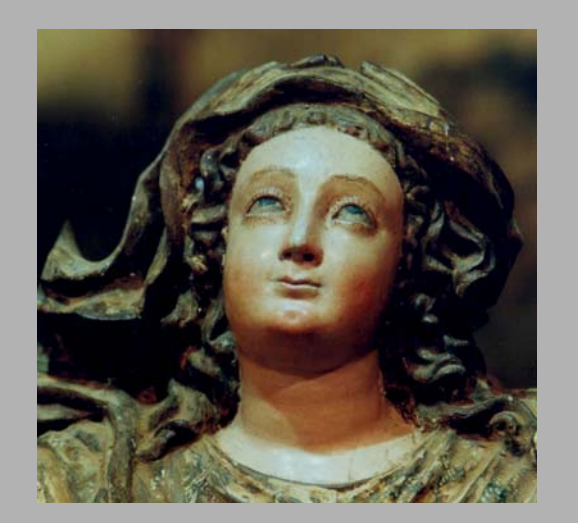
***La Piedad*. Madera
policromada. Siglo XIX.
Museo del Barro. Asunción.
Paraguay.**

Los cambios producidos en estas cuatro *Piedades* dependen de las diferentes capacidades y temperamentos de sus cuatro autores. Pero también dependen de los modelos que inspiraron a los escultores, modelos provenientes en este caso de grabados nórdicos, de Amberes o de España. Sin embargo, es imposible de negar la influencia de los estilos de la época que prevalecían en las misiones cuando fueron concebidas y talladas estas imágenes. Curiosamente los estudiosos pasan por alto esta última variable, poniendo el acento siempre en el carácter imitativo del arte de las misiones. Sin embargo se trata de la dependencia del artista, no únicamente de factores externos, sino de los internos: los estilos de cada taller y de la época, los que gravitaban poderosamente en los artistas. La combinación de todos estos factores hace muy compleja la tarea del seguimiento de la evolución de estos estilos. Aquí tenemos cuatro ejemplos muy interesantes:

1º *Estatua horcón* con pliegues paralelos y alguna presencia de *pliegues aplanados*, siglo XVII. 2º *La Piedad* de Santiago con predominio de *pliegues aplanados*, fines del siglo XVII. 3º La llegada del barroco, fines del XVII y comienzos del XVIII. 4º La influencia del neoclasicismo y de la tradición misionera, en este caso también de *La Piedad* de Brasanelli.









a. ***Inmaculada.*** **Brasanelli. 0,70 m. Capilla de Loreto. Santa Rosa. Ver fig. 223.**
b. ***Dolorosa*****. 0,66 m. Col. Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte.**
La foto exhibida es de Osvaldo Salerno, del 2010. Pero la comparación con fotografías antiguas permite constatar que la imagen no sufrió intervenciones posteriores como la mayoría de las imágenes de las colecciones particulares. El escultor de la *Dolorosa* se inspiró solo en el rostro de la *Inmaculada* de Brasanelli, pero no en los pliegues de su manto, ni de la túnica, que siguen la tradición de los *pliegues aplanados* del siglo XVII. El gran interrogante es: ¿por qué el escultor guaraní aceptó el rostro del maestro y rechazó el estilo de sus pliegues?

c. La cabeza de Brasanelli luce una excelente conservación por la *suprabase* de plata.
d. Rostro de la *dolorosa.*

5. 2. COMBINACIONES ENTRE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS





La comparación de los modelos y de las obras inspiradas en ellos permite testimoniar la gran libertad de elección y decisión que disfrutó el escultor guaraní en su proceso de creación y de síntesis.

Los modelos y sus repertorios:

a. *Nuestra Señora de Fe*. Santa María de Fe. Paraguay.

b. *Virgen de la Candelaria*. José Brasanelli. 1722?
Santa María de Fe. Paraguay.



Las versiones y sus diversas elecciones:

c. *Virgen de la Candelaria*.
0,38 m. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.

El escultor eligió como modelo a *Nuestra Señora de Fe* (patronal). Estilo de mantos de *pliegues aplanados y la orla d*el manto con "dentículos de Brasanelli". Inexplicablemente rechazó la peana de la luna con los angelitos tan cara a los guaraníes. Posterior a 1730?

d. *Virgen de la Candelaria*.
0,85 m. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
Tuvo como modelos, entre otros, a la Patrona de Santa María de Fe y a la *Virgen de la Candelaria* de Brasanelli, optando por la luna de la primera y los pliegues barrocos de la segunda. Posterior a 1730?







5. 2. Combinaciones entre estilos tradicionales y novedades barrocas: *Santa Bárbara* con torre y palma perdida en Jesús, Paraguay

El escultor guaraní que talló esta imagen, además de su excelente oficio muestra un conocimiento de los estilos tradicionales del siglo XVII y del nuevo estilo barroco de Brasanelli, poco frecuente en los escultores de la época, lo que le permite elaborar síntesis nuevas y originales y producir imágenes aún nunca vistas.

Para exhibir su dominio de los tres sistemas de plegados recurre a tres atuendos para vestir a su Santa: una túnica larga, otra túnica corta y el grueso y suelto manto, cada uno con su diferente plegado. Analizaremos los tres sistemas de pliegues.

El primero corresponde a la larga túnica que llega hasta los pies y sigue el diseño de los pliegues de los modelos de Brasanelli, divididos en dos tipos, de pliegues largos de fuertes sombras y pliegues cortos que definen la redondez y movimiento de las piernas.

La sigue una túnica corta, organizada según el sistema tradicional de las *estatuas horcones* con pliegues paralelos y verticales.

Finalmente el manto cuyo borde inferior contrasta con los pliegues verticales porque cae en forma diagonal dibujando una orla o borde de *pliegues aplanados* con reminiscencias barrocas de la *Virgen de la Candelaria* de Santa María de Fe de Brasanelli.

En esos tres sistemas está resumida toda la sabiduría de los tres estilos de plegados misioneros. ¡Dichos sistemas son utilizados con una sabiduría envidiable!

5. 2. Las diferentes combinaciones de los estilos tradicionales y las novedades barrocas en Río Grande do Sul



a. *San José* de *pliegues aplanados*. 1,92 m. Museo San Miguel. Brasil.

Su autor ya conocía la lección de Brasanelli, lo cual se revela en los pliegues de la túnica y en el movimiento de los brazos, piernas y de su cuerpo. ¿Porqué la capa no adopta el vuelo barroco por ej. del San Cristóbal del mismo museo y en cambio se ciñe al cuerpo según el sistema tradicional de *pliegues aplanados*? La respuesta de dicho interrogante se debe atribuir a los gustos y las preferencias del escultor guaraní, los cuales pueden ser comprendidos y además compartidos por el observador del siglo XXI.



b. *San José,* o más probablemente *San Cristóbal*, de estilo barroco, con reminiscencias de estilo de los *pliegues aplanados*. 1,50 m. Museo San Miguel, Brasil. En San Borja, Brasanelli desarrolló el estilo barroco más radicalizado y "agitado" y ello se reflejó en la obra de varios de sus seguidores, tanto en San Luis como en otros pueblos. Las imágenes del museo de San Miguel no podemos atribuirlas con seguridad a pueblo alguno, pero son sin duda de Río Grande do Sul, pues reflejan esta etapa del barroco más "agitado" de Brasanelli. El escultor, en consonancia con un esquema compositivo más movido, adoptó también un plegado más barroco y agitado que el elegido por el tallista del San José.



5. 2. *San Isidro Labrador*

El decidido movimiento de la figura, no solamente de su brazo levantado sino de todo el cuerpo que parece acompañarlo, ubica a esta figura en el siglo XVIII de influencia determinante del estilo barroco aportado a las misiones por el Hermano jesuita Brasanelli.

Un observador superficial no dudaría en clasificar la imagen entre las demás barrocas del siglo XVIII, categoría harto dudosa e imprecisa. Pero un conocedor de los estilos del siglo XVII lograría ver en los pliegues de la capa la influencia de los *pliegues aplanados* del XVII, antes que la presencia de las audacias de Bernini, con las que se confunde fácilmente el estilo de los *pliegues aplanados* en sus últimas etapas.

El gusto por las superficies lisas libres de pliegues, donde se puede destacar la geometría de los volúmenes de los cuerpos, es también una de las características de los estilos tradicionales autóctonos, como puede observarse también en las figs. 266, 295, 296, 323 y 324. El contraste entre esas superficies cilíndricas despojadas y las otras superficies intensamente modeladas de los pliegues de la capa o los rizos de los cabellos, constituye el atractivo o el argumento principal de la estructura o lógica plástica de la imagen. No nos referimos a la lógica conceptual del reconocimiento de un objeto, la chaqueta, el pantalón, la capa, etc. Nos estamos refiriendo a otra lógica, la visual, estética como si de arte no figurativo se tratara y que consiste en una afirmación de una realidad visual y plástica, no totalmente independiente de los objetos que representa, pero casi paralela a esa simple "mímesis".

Podemos concluir que estamos ante una notable síntesis de una imagen en la que convergen recursos escultóricos del siglo XVII animados por una composición y movimientos barrocos pero cuyo énfasis en la frontalidad la define como misionera.

San Isidro Labrador. 1,83 m. Museo de San Miguel. Brasil.
Foto: Catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, año 2000.



5. 2. *Ntra. Sra. de los Dolores*

En el museo fue catalogada como *Virgen de los Dolores,* y a juzgar por el gesto de los brazos, la atribución parece correcta a pesar de que los jesuitas fueron promotores de las devoción al Sagrado Corazón de Jesús y al Sagrado Corazón de María.

Esta imagen de la Virgen constituyó un gran dilema para los que no conocían los estilos del siglo XVII de las misiones. Por una parte los críticos le atribuían elementos "eruditos" como la cabeza y el velo con pliegues, juzgados como europeos, y por lo tanto "eruditos". El resto fue considerado "primitivo" por sus pliegues paralelos y verticales, y sin duda arcaicos. Sin embargo la combinación siempre resultó enigmática y despertó comentarios encontrados y contradictorios de los distintos observadores y catalogadores.

Para nuestro análisis resulta uno de los mejores exponentes de los ensayos de combinaciones de los estilos misioneros del siglo XVII: de *estatua horcón*, de pliegues paralelos en la túnica, y de *pliegues aplanados* en el velo y los bordes del manto. Lo llamativo es el intento de combinar los pliegues paralelos del estilo *horcón* del manto con los *pliegues aplanados* del borde del mismo en una solución bastante extraña.

De lo que no se puede dudar es que el acceso a la hermenéutica de los estilos misioneros transcurre siempre por el estudio, exploración y conocimiento de los estilos tradicionales del siglo XVII.

Virgen de los Dolores o *Sagrado Corazón de María*.
Madera en su origen policromada, 1,51 m.
Museo San Miguel de Rio Grande do Sul. Brasil.
Foto: Catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, año 2000.



5. 2. Las diferentes combinaciones de los estilos tradicionales y las novedades barrocas en Río Grande do Sul

En esta *Inmaculada* el escultor, un guaraní tape, se valió de los tres estilos entonces conocidos en las misiones: el estilo de las *estatuas horcones* con un amplio predominio de los pliegues de líneas verticales y paralelas. Pero dichas líneas, con ingeniosos artificios, sin adoptar ninguna curva, también logran dibujar los pliegues típicos de las piernas en movimiento de las figuras de Brasanelli.
Tampoco dejó a su *Inmaculada* con la cabeza descubierta al modo guaraní, y aceptando la enseñanza del maestro italiano le talló un pequeño paño que tampoco logra ocultar su cabellera.

Pero le faltaba conformar a los escultores tradicionalistas del estilo de los *pliegues aplanados,* aunque seguramente tampoco era esa su intención. En ese tercer estilo logró tallar en la espalda de la Virgen un manto cuyos bordes se expandían alrededor del cuerpo, formando como una *mandorla* o un resplandor cuyos rayos, hoy en parte perdidos, enmarcaban y jerarquizaban seguramente en todo su entorna a la figura de la Virgen.

Pero la originalidad de esta imagen no terminaba en los elementos de los tres estilos descriptos. Quién sabe en qué ejemplo vio nuestro escultor una peana con querubines, ordenados no en forma vertical, como en vuelo, sino en un círculo horizontal que rodea a la peana, y así fue como talló la base de su *Inmaculada*.

Esta imagen de la Virgen es el mejor exponente de la gran vocación a la síntesis de la cultura guaraní.

***Inmaculada* con querubines. 1,76 m, Museo de San Miguel. Brasil. Foto: Catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, año 2000.**



5. 2. Las diferentes combinaciones de los estilos tradicionales y las novedades barrocas en Río Grande do Sul

Se podría pensar que los talleres de escultura de los siete pueblos del río Uruguay, por su distancia con Santa María de Fe y de Santiago exhibirían cierta demora, o atraso, en la utilización de las últimas novedades estilísticas aparecidas en esos talleres de vanguardia que al aparecer llevaban la delantera en las misiones. Pero no fue así, y muchas imágenes prueban lo contrario. El estilo de *pliegues aplanados,* triunfante definitivamente en la imagen de Ntra. Sra. de Fe, ha extendido su influencia en los últimos años del siglo XVII, antes de la llegada de Brasanelli, y no ha cesado de avanzar, a pesar del prestigio y la labor del maestro italiano.

El estilo de los *pliegues aplanados* constituyó el paso intermedio entre el estilo de *estatuas horcones* y el barroco de Brasanelli. Pero no siempre se dio ese paso y gran parte de los escultores guaraníes prefirieron dicho estilo al aparente "desorden" del nuevo barroco. El triunfo del orden en la geometría y la simetría son las grandes ventajas del estilo tradicional, además de la superación del *horror vacui* del estilo barroco, como puede observarse en los hombros de la Virgen.

Si en Concepción, a orillas del Uruguay, en un monumento tan importante como es la gran fachada de piedra de la iglesia triunfó el estilo de *pliegues aplanados,* no se puede calificar de arcaica la aparición de este sistema entre los pueblos del Uruguay. Sin embargo el abandono de la estricta verticalidad y paralelismo de los pliegues en la parte inferior de la túnica podría ser atribuida al conocimiento de la estatuaria de Brasanelli.

Virgen de un Nacimiento. 0,99 m. Museo de San Miguel. Brasil. Foto del catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, año 2000.



5. 2. Estilos tradicionales y novedades barrocas

Podría ser catalogada como figura de pesebre, sin embargo, tanto el manto como el broche que lo sujeta son inequívocas señales de su categoría social no acorde con la pobreza de los pastores.

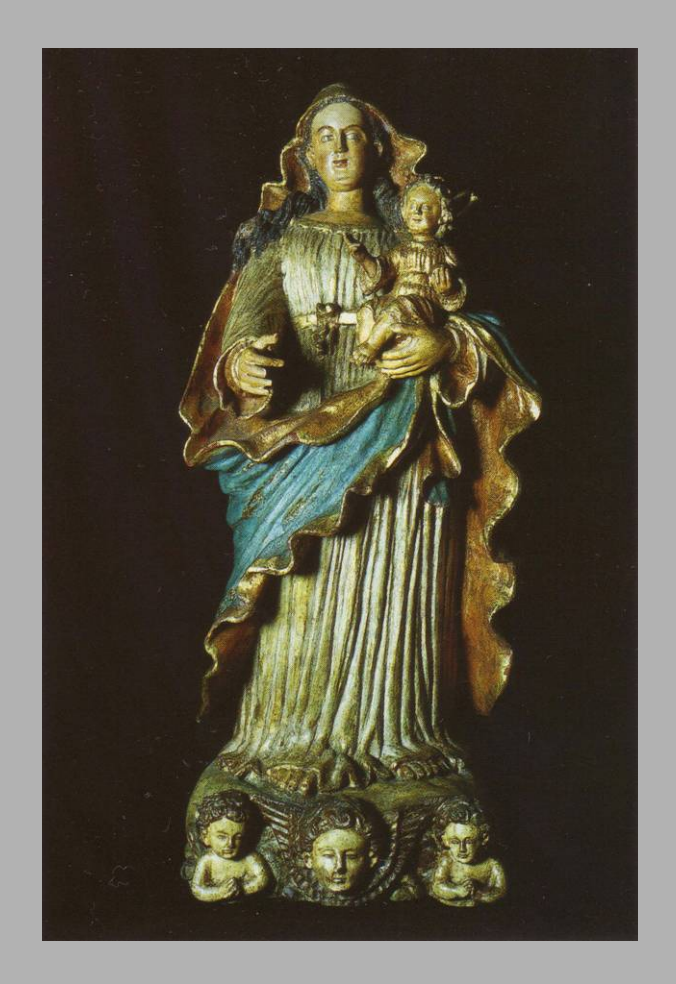
La composición y el movimiento de la figura se apartan de la rigidez y frontalidad de las *estatuas horcones* tradicionales. La idea de la figura en movimiento puede provenir de Brasanelli o más probablemente de algún grabado. Pero los medios para trasladar ese esquema a una imagen de bulto son los de los escultores tradicionales del siglo XVII, de los talleres misioneros.

Los pliegues de la túnica son estrictamente paralelos mostrando su adhesión al sistema de *estatua horcón*. Sin embargo después pretenden acompañar el movimiento de las piernas mediante el sistema de *pliegues aplanados*, tanto en la abertura de la túnica para el paso de la pierna como en el borde inferior de la misma para indicar cierta agitación.

Pero donde el sistema de *pliegues aplanados* demuestra toda su capacidad de persuasión y artificio es en la capa. A primera vista podría creerse que se trata de pliegues barrocos, sin embargo analizando la estructura de dichos pliegues que cuentan con ejes respectivos y convergentes ninguna duda queda de que se trata de *pliegues aplanados* tradicionales. Además los amplios espacios lisos, sin pliegues, reñidos con el estilo barroco, proclaman la adhesión del escultor hacia el sistema de *pliegues aplanados*.

Arcángel San Gabriel. Madera, policromía original. 0,67 m. Museo de San Miguel. Brasil. Foto: Catálogo *Misiones Jesuíticas Brasileñas*. Exposición del Museo Fernández Blanco, Buenos Aires. Arte Viva, año 2000.

5. 2. COMBINACIONES ENTRE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS







a. ***Nuestra Señora del Rosario de Ybycuí*. Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. Asunción, Paraguay. Esta imagen, probablemente de fines del XVII o comienzos del XVIII, está resuelta sobre la base de los estilos tradicionales de *estatuas horcones* en la túnica y de *pliegues aplanados* en el manto.**
b. *Virgen María con el Niño*. Museo del Tesoro de la Catedral de Asunción "Monseñor Agustín Blujaki".
c. *Nuestra Señora del Rosario*. Fundación Ymaguaré. Paraguay.

En las figuras b y c el escultor utilizó el nuevo repertorio de Brasanelli, sin embargo todas las figuras son frontales y no excluyen totalmente la participación del sistema de *pliegues aplanados.* Las tres imágenes son de escultores guaraníes misioneros.



Inmaculada pisando la luna y la serpiente

Col. Manuel A. Duarte Pallarés
y Pilar Burró de Duarte.
Madera policromada, 0,55 m.
Fotos: Osvaldo Salerno.

A pesar de tratarse en apariencia de una imagen barroca, sin embargo la estricta simetría del velo de la cabeza y la rigidez del eje de la composición le otorgan a esta imagen un aspecto difícil
de soslayar de icono oriental







TÚNICA Y MANTO BARROCOS

ESPACIO Y FRONTALIDAD GUARANÍ-MISIONEROS

La composición de la figura de la Virgen y los pliegues de su manto y de su túnica como el gesto sonriente de su rostro son indiscutiblemente barrocos. Pero la absoluta frontalidad de las dos imágenes obliga a pensar en un escultor guaraní que supo combinar lo que más le llamó la atención de ambos estilos, el tradicional guaraní y el nuevo estilo barroco.

Es admirable la posición sentada sobre el brazo de su Madre, del Niño Jesús que con sus manitos ofrece un abrazo al devoto orante. Sobre todo nos llama la atención lo correcto de la posición sentada del Niño, sobre todo si lo comparamos con la figura siguiente, de San Joaquín con la Virgen donde ésta no se halla ni sentada ni acostada, sino resbalándose de los brazos de su padre.

***Virgen de la Candelaria*.**
Pintura original. 0,40 m.
Propiedad Beatriz Chase.
Asunción. Paraguay.

5. 2. *San Joaquín con la Virgen*

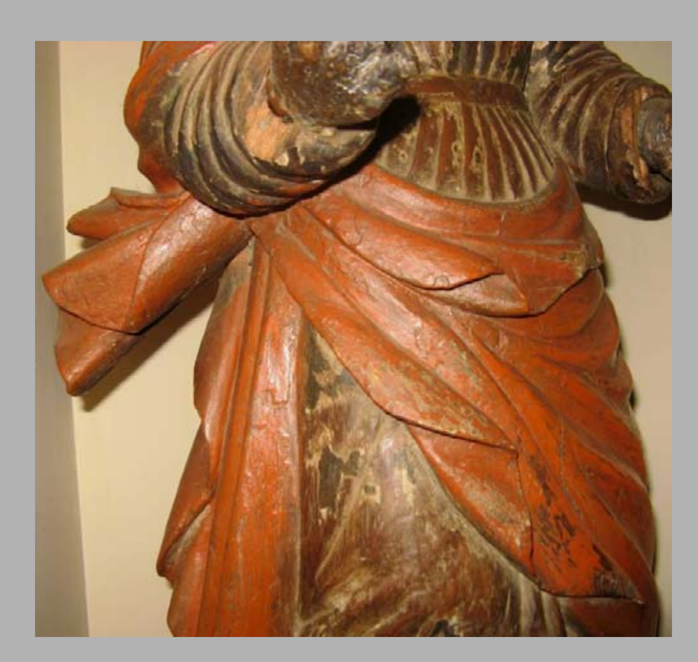


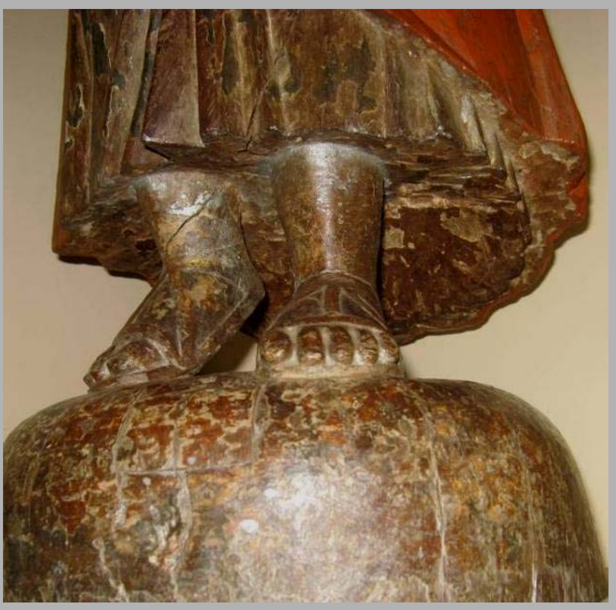
0,72 m. Colección Manuel A. Duarte Pallarés y Pilar Burró de Duarte. Madera policromada y estofada. Fotos: Osvaldo Salerno.

En el museo de Santa María de Fe se encuentra una *Inmaculada* de tamaño mayor cuyo parecido con esta *Virgen Niña* podría hacer suponer una común autoría. Tanto una como otra presentan el dilema de difícil solución de saber si se trata de una obra de escultor "blanco" o de un tallista guaraní. Por este último abogan los varios *pliegues aplanados* del manto y del paño con el que San Joaquín sostiene a su hija. Ella misma, en sus proporciones extrañas nos hace dudar de que sea un escultor europeo su autor. Aunque muchas imágenes misioneras nos plantean este desafío, de intentar comprender las características de la mentalidad de su autor, guaraní o europeo, es este caso uno de los más difíciles de resolver.
De ser guaraní su autor, sorprende el grado de perfección técnica de los rostros y del estofado, que recordémoslo, consiste en dorar cuidadosamente toda la estatua para pintarla posteriormente de colores diferentes, el manto, la túnica de San Joaquín y la Virgen, en este caso. Como última operación, se raspa la pintura aún fresca con un palillo, según los dibujos de cada parte. Aunque los guaraníes adquirieron prodigiosa habilidad en cada una de las técnicas escultóricas, lo que no conforma a un ojo occidental es el concepto de la composición de la Virgen que no se halla ni sentada ni acostada, sino casi resbalándose del regazo de su padre. Esa búsqueda de exhibirse frontalmente es, a no dudarlo, decididamente guaraní.

5. 2. COMBINACIONES DE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS







a. *San José*. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
La composición en movimiento y la peana son típicos del siglo XVIII con clara influencia de Brasanelli. En cambio, la túnica con pliegues casi todos verticales y el manto de *pliegues aplanados* corresponden a la tradición guaraní del siglo XVII.

b. La estructura del plegado del manto corresponde a los *pliegues aplanados*.

c. La túnica recuerda a sus antecesoras *ahuecadas*, ya que se extiende detrás de las piernas, en tanto estas observan un movimiento barroco proveniente de Brasanelli.



5. 2. COMBINACIONES DE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS

En el Catálogo del Museo leemos:
"Esta escultura fue desarrollada según modelo europeo proveído por los maestros de los talleres jesuíticos. En su confección, la sensibilidad propia de los artesanos indígenas ha frenado la dinámica naturalista de aquel modelo e impuesto a la pieza un sentido esquematizado y simétrico. De este modo, los pliegues de la vestimenta no pierden su complejidad, pero simplifican la estructura del modelo, basada en un movimiento realista, generalmente barroco. El endurecimiento de los planos del ropaje conforma ondas macizas que sostienen la escultura."

Cabría agregar que esta síntesis de sensibilidades europea y guaraní a la que se refiere con mucho acierto Ticio Escobar, no se dio de un modo casual. No se trató de una respuesta espontánea, inventada por el artista cada vez que se proponía manifestar su cultura mestiza, guaraní jesuítica. El escultor desplegaba sus saberes de sistemas desarrollados en los talleres que daban mejor respuesta a su visión del mundo que el nuevo estilo barroco europeo. Se trató del sistema o estilo de *pliegues aplanados* que venimos siguiendo desde su aparición a fines del siglo XVII en Santa María de Fe y que en su túnica de pliegues verticales y paralelos se entronca en la tradición de *estatuas horcones* nacida cincuenta años antes en Santa María del Iguazú y difundida en todas las misiones, jesuíticas y franciscanas, durante el siglo XVII. Esta tradición se enriqueció con la experiencia barroca aportada por Brasanelli, a la que dio mayor o menor cabida, según la tradición de cada taller y según sus propias preferencias. Lo señala Escobar al decir "un movimiento realista, generalmente barroco" en los gestos dramáticos de la cabeza y los brazos. Estaba destinado, sin duda, a un calvario.

San Juan evangelista. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
1,06 m. Origen Santiago. Foto: Julio Salvatierra/Susana Salerno.



COMBINACIONES DE ESTILOS TRADICIONALES QUE SIMULAN NOVEDADES BARROCAS Y QUE NO LO SON

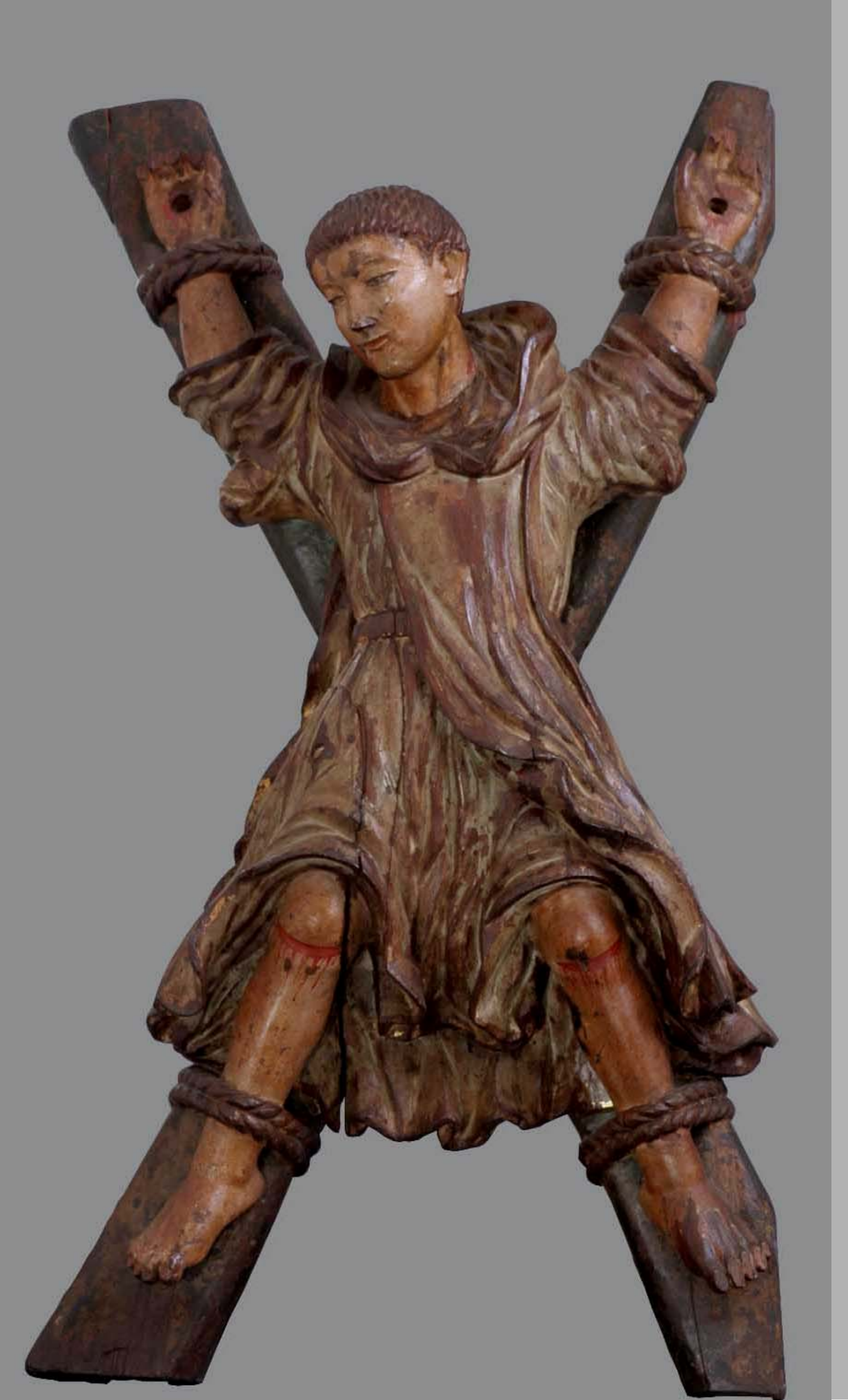
En el Catálogo del Museo leemos:
"La factura de la pieza, fiel a su origen barroco, pero, simultáneamente, interceptada por la percepción estética guaraní, produce una fuerte tensión entre el realismo del modelo y el formalismo de cuño indígena. El juego de los ropajes y la posición del cuerpo se hallan domeñados por una obstinada vocación esquematizante que serena la convulsión de los paños. Las caídas y vuelos del manto aparecen resueltos en ondas rígidas y líneas rectas que estructuran sólidamente la pieza."

Se puede repetir casi textualmente la interpretación de la figura anterior, del San Juan. La tensión entre la cultura barroca con la estética guaraní percibida y descrita por el inventario, puede ser explicada en términos de saberes técnicos y estilísticos transmitidos en los talleres durante generaciones. El estilo de las *estatuas horcones* con los *pliegues aplanados* encuentra aquí su aplicación y explicitación como en pocos otros casos. "la obstinada vocación esquematizante que serena la convulsión de los paños" no es el hallazgo genial e individual de este escultor guaraní. Es la respuesta de una raza, que elaboró en los talleres de las misiones un original discurso que es su propia respuesta a los estímulos del arte de ultramar y su sensibilidad expuesta sin complejos de inferioridad.

Se suele dar por seguro que se trata de una copia de modelo barroco. Sin embargo ninguna imagen barroca tiene las piernas rígidas y simétricas como esta, ni los pliegues de tradición guaraní, sin excepción alguna, especialmente en su espalda. Se trata, sin duda, de una creación guaraní.

San Pablo. 0,66 m. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
Siglo XVIII. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra.

a, b. *San Pablo.* Museo del Barro. En la espalda del santo se descubren los pliegues verticales, rítmicos, de las primeras *estatuas horcones,* con *túnica ahuecada y* proyectada hacia atrás como todas las imágenes de ese estilo, en tanto que los paños frontales y laterales se resuelven con habilidad en la mejor técnica de los *pliegues aplanados,* estilo en el que el escultor era un maestro consumado, como puede apreciarse en la fig. a.
Fotos: Susana Salerno/Julio Salvatierra.



5. 2. COMBINACIONES DE ESTILOS TRADICIONALES Y LAS NOVEDADES BARROCAS

En el Catálogo del Museo leemos:
"Esta imagen manifiesta soluciones propias de los talleres de las Reducciones jesuíticas: recuerda el modelo europeo en el que se basó, pero incorpora la tendencia esquematizante de la estética indígena. Simplificando en sus formas, el santo aparece sosegado, ajeno a los padecimientos del tormento."

Para afirmar un recuerdo de modelo europeo, en ésta como en otras imágenes, habría que hallar ese modelo, no es suficiente presuponerlo. La simetría y frontalidad de la composición hacen pensar en una creación guaraní. Al igual que el *Cristo de la columna*, guaraní, de Santa María de Fe, el San Andrés también exhibe en su sonrisa la victoria del espíritu apoyado en la Fe, sobre la barbarie humana.

El estilo tradicional de los *pliegues aplanados* halla su más perfecta combinación y fusión con el estilo barroco aportado por el Hermano Brasanelli a los talleres misioneros. ¡Los *santo apohára* incorporan a su arte muchos recursos del oficio barroco. Sin embargo, ni siquiera en temas, como el suplicio de San Andrés, o el del Cristo flagelado, no se dejan seducir por su dramatismo y teatralidad, que en apariencia lo reclamarían!

Entre los muchos recuerdos de la tradición de los estilos misioneros del siglo XVII, en este caso el dorso de la túnica del San Andrés sirve de "fondo" para destacar las piernas del santo. El resultado parece tener presente, o quizás solo desde el subconciente, el efecto de las *túnicas ahuecadas* destacando las piernas desnudas de los ángeles, o santos, en las imágenes antiguas del siglo precedente.

San Andrés. Museo del Barro. Asunción. Paraguay.
0,76 m. Foto: Marcial Barni.

5. 2. COMBINACIONES DE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS

Dos versiones guaraníes, b y c, de *San José con el Niño* del modelo de la fig. a, de autor europeo desconocido, posiblemente se trate del maestro de *La Pasión* del pueblo de Jesús.



5. 2. COMBINACIONES DE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS

Tres versiones de un parecido modelo de San José con el Niño Jesús

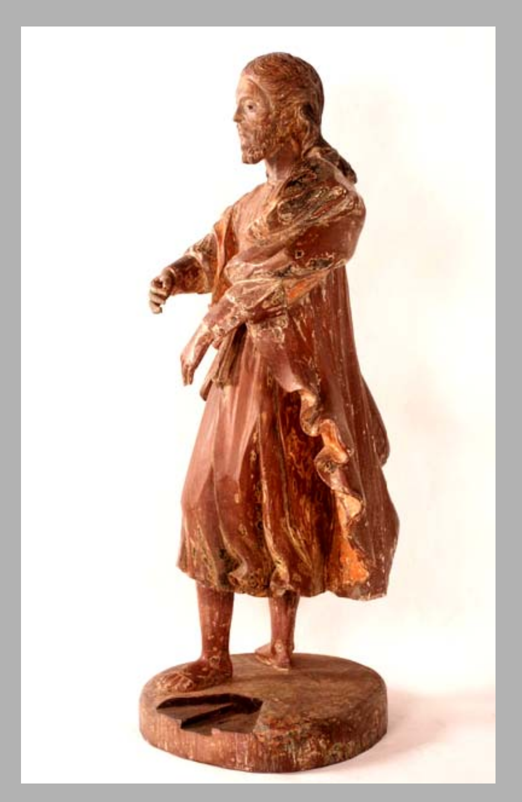
a. *San José con el Niño Jesús*, Santiago, Museo. 1,53 m. Cabeza del Niño, faltante.
Parece de procedencia europea, o más bien talla de un escultor europeo en las misiones, quizás Acasio Negele. Tanto San José como el Niño son figuras cuya composición, cabeza, cuerpo y piernas no permanecían rígidos sobre sus ejes y cuyos miembros, aunque varios faltantes, seguían una composición barroca muy movida.

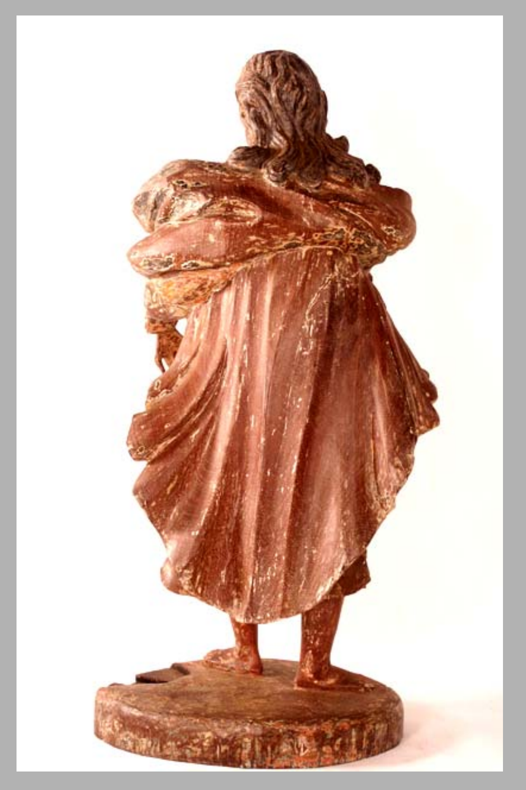
b. *San José*. 0,78 m. Museo del Barro. Asunción. Paraguay. siglo XVIII. Es posible observar en los bordes del manto, especialmente del lado del brazo derecho, el típico sistema de *pliegues aplanados* del siglo XVII. El nudo del cinto observa el mismo plegado. Además la capa no se proyecta en el espacio, al modo barroco, sino que se expande hacia atrás, destacando la referencia a la frontalidad, a pesar de su aparente movimiento barroco. De las tres representaciones de San José, es la única que mira al frente, al modo de las imágenes guaraníes, hacia el espectador. Foto: Susana Salerno y Julio Salvatierra.

c. *San José*, Gobernador Virasoro. Col. particular. Probablemente el Niño Jesús que ahora se conoce como integrante de una Sagrada Familia, estaba unido a su peana y fue separado con el fin de ser ubicado entre él y la *Virgen*. Tiene clara dependencia del *San José* de Santiago en el movimiento del cuerpo, la cabeza y los brazos, las botas con los dedos descubiertos, además del modo como sostiene la capa o manto. Pero esta capa se independiza de su modelo en la adopción del sistema de *pliegues aplanados*. También la cabeza luce cabello largo, enrulado, contrariamente al modelo de cabellos cortos.
En cuanto al Niño no se puede saber si sus brazos se levantaban hacia el Santo, como en el modelo, porque faltan totalmente, aunque probablemente eran iguales.

5. 2. COMBINACIONES DE ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS







Los bordes de la capa del San José parecieran barrocos, pero su análisis de perfil y de atrás nos permite comprobar que se trata de *pliegues aplanados*, quizás algo barroquizados, pero cuya estructura sigue el sistema tradicional. Además es totalmente tradicional la proyección de la capa hacia atrás al modo de las *túnicas ahuecadas*. Ningún gesto de los brazos, de las manos ni de la inclinación de la cabeza es fruto del azar. Cada pliegue, por insignificante que parezca, nos refiere a lo que el artista ha visto, registrado y elegido para hacer de su obra algo valioso, algo significativo para quien la contemple. Se trata de la confección de un objeto que además de transmitir todo el acervo cultural de su autor en un enriquecimiento cognoscitivo permanente, tiene el efecto de suscitar sus propias reacciones, moldearlas y formar archivos y códigos de su personalidad. La simple curiosidad y el gusto por la observación son como antenas que emiten llamados para transmitir al contemplador las valiosas síntesis del siglo XVII, enriquecidas con aportes barrocos nuevos, los que tendrán por misión poner en los labios del orante una oración, un ruego, un pensamiento que eleve su corazón y deposite en su alma un instante de eternidad.

***San José con el Niño* (faltante pero con la huella en la peana de su lugar en la composición).**
Fotos: Julio Salvatierra/Susana Salerno.



5. 2. ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS UNIDOS TRAS UN ARTE *CHAMÁNICO*

Se trata de uno de los mejores ejemplos de cómo el escultor misionero seleccionó ciertas novedades barrocas para enfatizar la fuerza *chamánica* de su imagen concebida en el estilo tradicional.

La composición, la postura de las figuras, sus gestos y miradas al frente, muy enfatizadas, sobretodo del Niño, corresponden a la tradición guaraní del siglo XVII. Los pliegues acartonados y quebrados de la túnica no son, ni exactamente los verticales y paralelos de las *estatuas horcones,* ni tampoco los movidos que traducen las piernas, de Brasanelli. También el manto refleja dicha influencia combinada aunque prevalecen los *pliegues aplanados.*

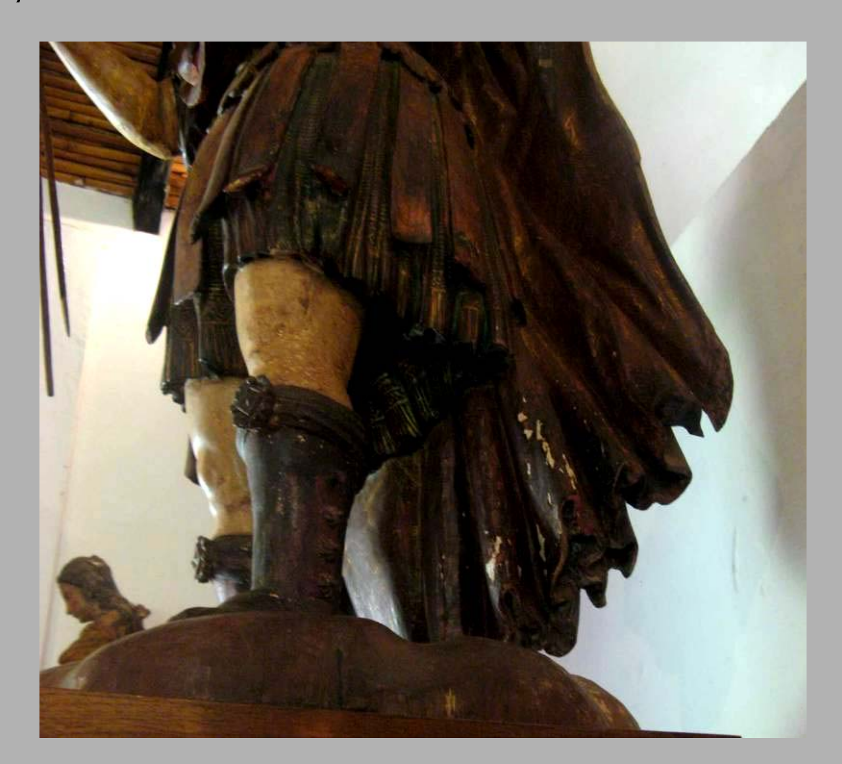
Se podría pensar que la suma de elementos barrocos produciría como resultado una imagen barroca, o mestiza. ¡Es el típico razonamiento de los críticos de arte académicos, no iniciados aún en la cultura guaraní! Si el escultor guaraní incorpora elementos barrocos, en estos casos, no es para lograr una imagen barroca, ni es tampoco para imitarla. Es para reforzar sus propios objetivos, que son el logro de una imagen poderosa, impactante ¡*chamánica*!

Podríamos afirmar lo que a muchos podrá parecer una contradicción Que el guaraní utilizó algunos elementos barrocos para afirmarse en su ser propio, no barroco, quizás antibarroco, porque afirma ideales totalmente diferentes y opuestos a la cultura y teatralidad barrocas.

***San José con el Niño*.**
0,63 m. Obispado de Goya. Corrientes. Argentina.
Fotografía de Sergio Barbieri. *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Corrientes. Academia Nacional de Bellas Artes*, p. 99. lám. 303.

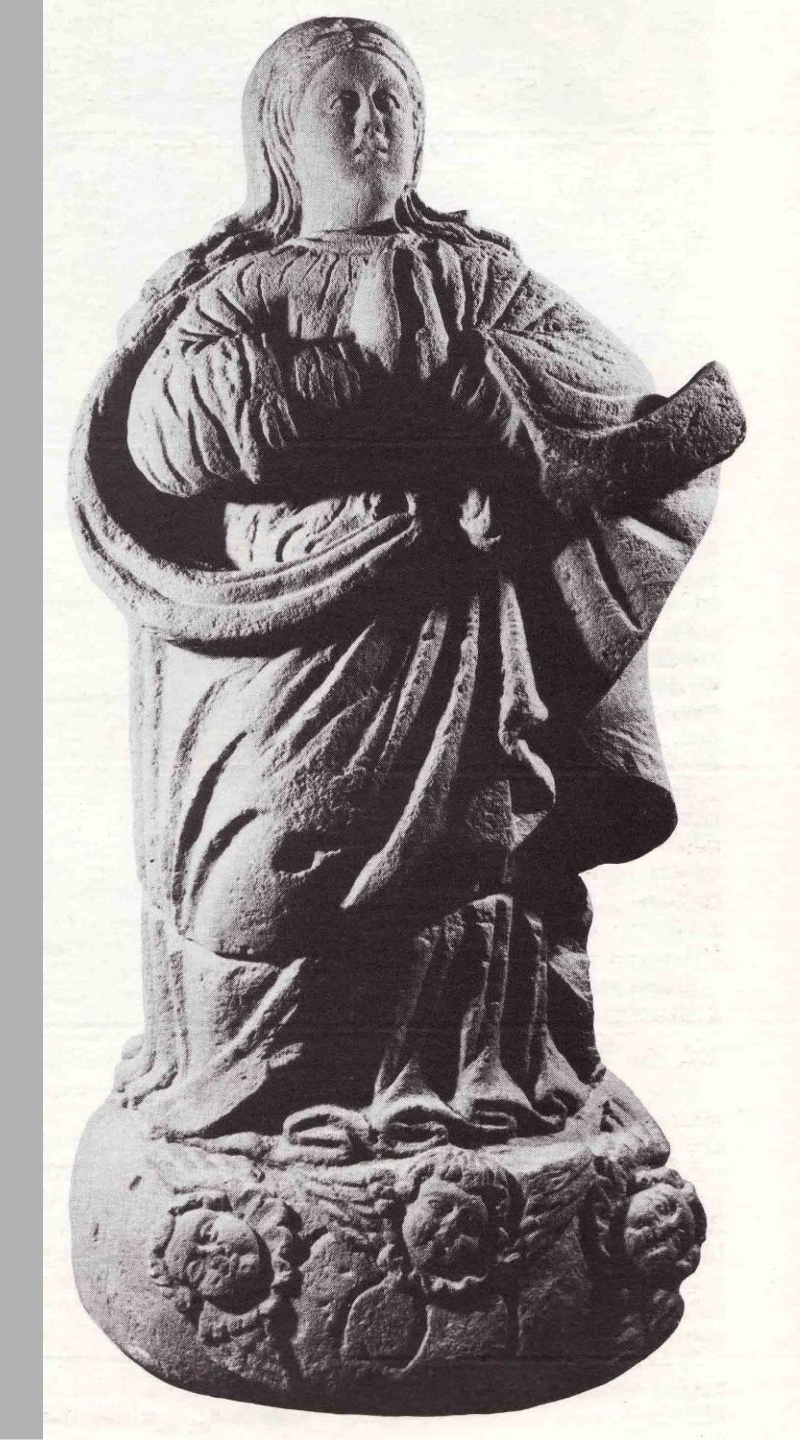
5. 2. ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS

El *San Sebastián* de Santa María de Fe recuerda en el gesto de exhibir las flechas al San Sebastián del Juicio final de Miguel Ángel. Pudo tener por modelo un boceto de Brasanelli porque la ejecución solamente pudo provenir de un escultor guaraní muy versado en su tradición.



La capa esta resuelta en el estilo de los *pliegues aplanados,* muy parecidos, aunque algo menos geométricos que los del *San José* de la Embajada del Brasil de Asunción, Paraguay. La imagen se dirige al frente y no hacia el espacio circundante al modo barroco.

San Sebastián. Madera policromada. Tamaño natural.
Santa María de Fe. Paraguay.



5. 2. COMBINACIONES DE LOS ESTILOS TRADICIONALES Y NOVEDADES BARROCAS EN LA BÚSQUEDA DEL ESTILO *CHAMÁNICO*

La intención del escultor guaraní no era tallar una *Tupãsy* en el nuevo estilo barroco. Aunque sacrificó la capa geométrica tradicional, abandonó los pliegues paralelos, *estilo horcón*, de la túnica y trató de tallar con pliegues caprichosos, lo más barrocos posible, el manto, pero nunca pretendió transformar su *Tupãsy* en una Inmaculada europea que mira hacia arriba y gesticula sus brazos hacia el espacio circundante.

A pesar de que la foto no lo muestre claramente ésta Inmaculada se dirige al frente, hacia el orante. Evidentemente el escultor no se apartó en ello de la tradición y se propuso tallar una imagen *chamánica*. Es probable que su intención era reforzar el carácter *chamánico*, mágico de la imagen, revistiéndola de un nuevo lenguaje, que él creía barroco.

De tratarse de un escultor tradicionalista hubiera elegido la madera como material de su talla. Pero tratándose de un amante de las novedades eligió la piedra itaqui como la materia escultórica más apta para una imagen moderna, en un nuevo estilo barroco. A pesar de ello su talla pretendía ser más *chamánica* todavía, a lo que contribuirían todas las novedades incorporadas. En una palabra, el barroquismo de la imagen se traducía a las formas, no al fondo, el cual seguía siendo la búsqueda del carácter *chamánico* de su tradición.

Inmaculada Concepción. Iglesia de la Inmaculada Concepción. Ituzaingó. Corrientes. Argentina. 1,03 m. Fotografía del libro *Patrimonio Artístico Nacional. Inventario de bienes muebles. Provincia de Corrientes.* Academia Nacional de Bellas Artes, p. 127, lám. 370.

5. 2. COMBINACIONES DE LOS ESTILOS TRADICIONALES Y LAS NOVEDADES BARROCAS

Cristos Resucitados



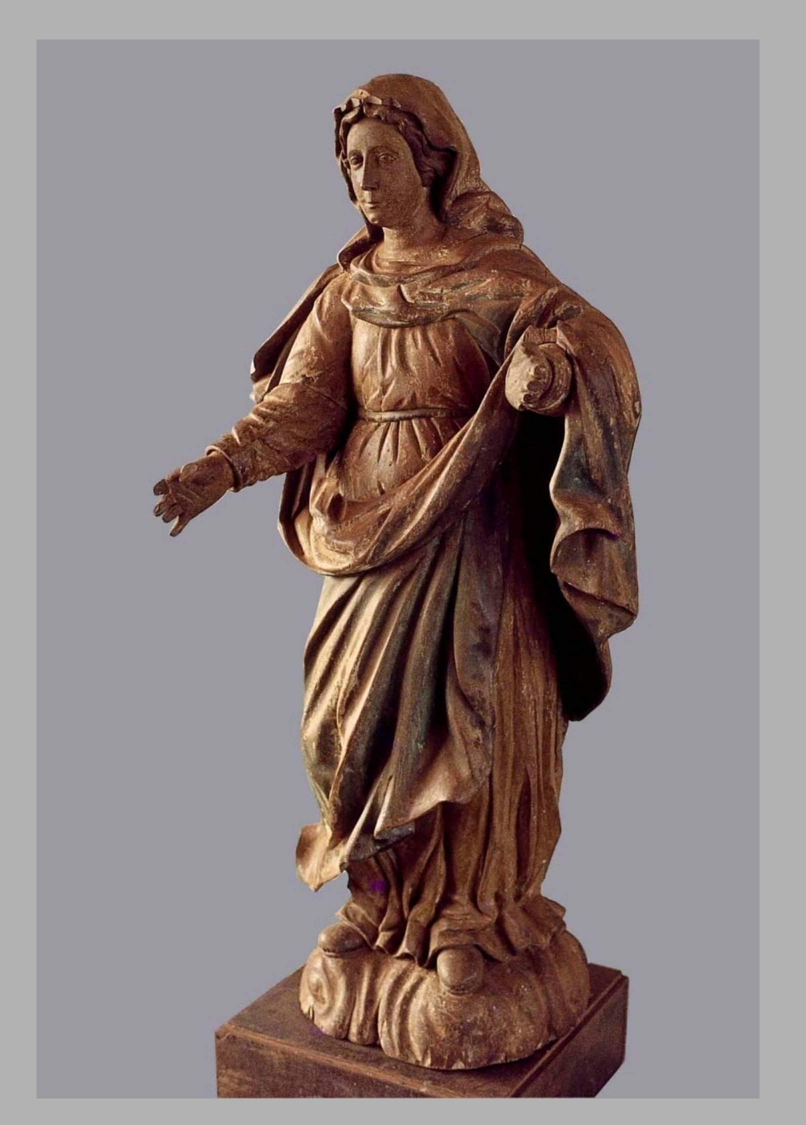
a. En San Cosme y Damián. 1,40 m.

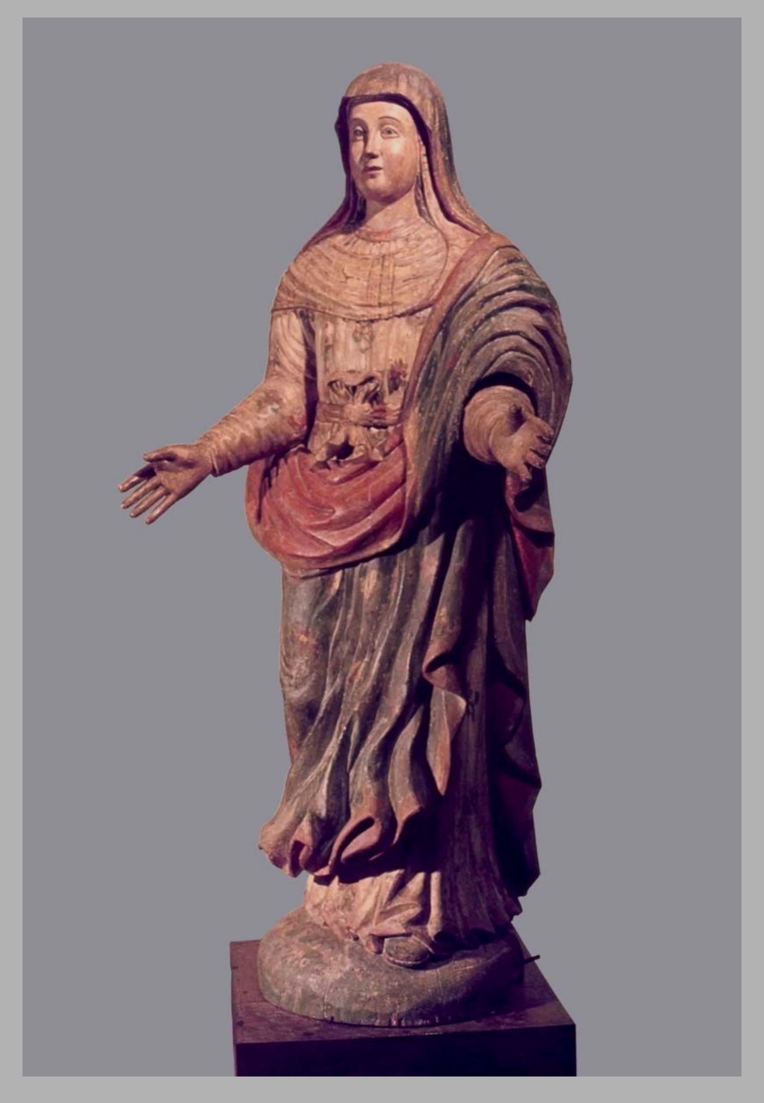
b. En San Ignacio Guazú. 1,37 m.

5. 2. Las capas de los *Cristos Resucitados* se modelan en el sistema de *pliegues aplanados*

a. *Cristo resucitado*. Templo de Santa María de Fe. Paraguay. Madera policromada. 1,47 m. con el brazo levantado. 1,31 m. hasta la cabeza.

b. *Cristo Resucitado*. Madera policromada, pintura restaurada en 1980.
1,30 m. Trinidad. Paraguay.





La Virgen del Encuentro - *Tupãsy Ñuguaitĩ*

a. Museo San Miguel. Brasil. Madera, manto de *pliegues aplanados.*
b. Museo San Ignacio Guazú. Paraguay. 1,42 m. Diferentes tipos de paños de *pliegues aplanados* para ilustrar el acontecimiento más importante de la vida en las misiones. Fotos de 1981.

5. 3. COMBINACIONES AUDACES DE LOS ESTILOS TRADICIONALES Y LAS NOVEDADES BARROCAS Y LA “QUERELLA” DE LOS PLIEGUES

En el siglo XVIII en el arte de las misiones existieron tres corriente culturales:

- LA TRADICIONALISTA QUE ERA PARTIDARIA DEL SISTEMA AUTÓCTONO DE LOS *PLIEGUES APLANADOS* (Santiago, Concepción y otros)

- LA RENOVADORA QUE CONFIABA EN LA RENOVACIÓN APORTADA POR EL ESTILO BARROCO EUROPEO.
(San Ignacio Guazú, San Borja, Santa María de Fe y otros)

- LA MAYORÍA QUE BUSCABA COMBINAR AMBOS SISTEMAS.

- Los dos primeros sistemas buscaron prevalecer y cada uno mostraba todos sus argumentos en la “QUERELLA DE LOS PLIEGUES” del siglo XVIII de las misiones.
La corriente barroca vernácula, guaraní, produjo su *non plus ultra*: en la *Virgen del Encuentro* de Santa María de Fe (Paraguay), fig. 317, y la *Virgen del Encuentro* de San Luis (Rio Grande do Sul), fig. 316.
La corriente tradicionalista mostró su mayor exponente y también su *non plus ultra:* en las imágenes de la fachada de Concepción, fig. 322, y en el S*an José con el Niño envuelto* (Embajada de Brasil en Asunción) fig.319.

5. 4. EL RETORNO A UNA TRADICIÓN RENOVADA Y EL RECHAZO DEL BARROCO

Como respuesta a dicha polémica surge una nueva corriente: EL RETORNO A LA GEOMETRÍA DE LAS ESTATUAS HORCONES en las imágenes de los nichos de Trinidad, y en la Santa Ana (Museo de Ciencias Naturales de La Plata).

5. 5. LA CULMINACIÓN Y SÍNTESIS DE LOS FRISOS DE TRINIDAD

5. 3. COMBINACIONES AUDACES DE LOS ESTILOS TRADICIONALES Y LAS NOVEDADES BARROCAS: EL ESTILO BARROCO-GUARANÍ RIOGRANDENSE





El máximo exponente del estilo de *pliegues aplanados* y las audacias barrocas asociados en una Virgen de la Resurrección que se tenía por Santa Bárbara. Es sorprendente la libertad y audacia creativa del *santo apohára* guaraní que no se detiene en las aparentes limitaciones de su sistema tradicional logrando un estilo barroco nunca visto en las misiones y que causaría sorpresa en Europa.

Sin duda que el tema *Tupãsy Ñuguaitĩ,* la procesión del Encuentro, fue el motivo de la alegría exultante de esa figura, alegría expresada también en el plegado de los paños y del moño de su faja.

a, b. *Virgen del Encuentro de la Resurrección*. San Luis. Rio Grande do Sul. Brasil. Siglo XVIII.



5. 3. LA VERSIÓN GUARANÍ *CHAMÁNICA* DEL ESTILO BARROCO ASOCIADA A LA FIESTA DE LA RESURRECCIÓN

Esta imagen estaba destinada a los festejos de la Resurrección. Mientras Cristo salía llevado por los hombres en procesión del templo, la Virgen era llevada en andas por las *cuña guazú*, las señoras, al encuentro de su Hijo en el lugar opuesto de la gran plaza del pueblo.

Sin duda que el escultor guaraní consideró que el estilo barroco era más a propósito para ilustrar el festejo del encuentro de la Madre con su hijo vivo-resucitado.
Se trata de una de los máximos experimentos de las posibilidades del barroco misionero. Pero esta libre y audaz versión del barroco, llevada a cabo por escultores guaraníes, fue posible a partir de la nueva interpretación del barroco, que llamáramos *chamánico*, en la última etapa del plegado de los paños de Brasanelli. Pensar en estas audacias en sus primeras etapas, en una interpretación del estilo barroco europeo sería imposible, casi un absurdo.

¿En que consiste ese carácter *chamánico* atribuido a esta imagen? Se trata de un nivel plástico que sobrepasa al realismo y la lógica cotidiana para ascender al mundo de la magia, del payé. Ese nivel expresivo sumado al significado teológico de la imagen y a su función litúrgica precisa puede adquirir un carácter especial que nosotros calificáramos de chamánico. Dicho carácter, aunque difícil de definir, sobrecoge al visitante de cualquier museo misionero y no se encuentra en otras imágenes coloniales o populares de los siglos XVIII, XIX y XX. Las más distantes de ese carácter chamánico son las imágenes comerciales del siglo pasado.

***Ntra. Señora del Encuentro de la Resurrección.*, 1,17 m. Museo Santa María de Fe. Paraguay. Foto: Flavia Affanni.**

La participación del lenguaje de los pliegues barrocos o de los tradicionales aplanados en la Fiesta *del Encuentro* de la Resurrección



a. *Ntra. Señora del Encuentro de la Resurrección.* Museo Santa María de Fe. Paraguay.

b. *Cristo Resucitado*. Templo de Santa María de Fe. Paraguay.



En el siglo XVII los escultores guaraníes buscaron expresar a través de un cuerpo adornado de pliegues extraordinarios el suceso principal del año litúrgico y festivo, la esperanza de un final feliz al itinerario de la vida. Para ello inventaron el sistema de los *pliegues aplanados*. Pero el ropaje de la Virgen no encontró una expresión del todo acorde a las capas en vuelo del cuerpo desnudo, glorificado de su Hijo. En este caso un escultor de Santa María de Fe recurre a las nuevas posibilidades de un estilo barroco, reinterpretado y transformado, para representar la alegría y la gloria del ENCUENTRO.



5. 3. Una versión del estilo de las *estatuas horcones* de *pliegues aplanados* que pretende rivalizar con el nuevo estilo "barroco"

El manto y la túnica fueron resueltos en una versión especial, casi exagerada, del estilo de los *pliegues aplanados*.

Una línea dibuja cada pliegue desde su borde hasta su inicio en el centro oculto del manto. Se trata del máximo exponente conocido de ese sistema de *pliegues aplanados*.

San José con el Niño Jesús.
Tamaño natural.
Embajada de Brasil. Asunción, Paraguay.

5. 3. EL ESTILO DE LOS *PLIEGUES APLANADOS* EN SU VERSIÓN "ANTI BARROCA" *CHAMÁNICA*



San José con el Niño Jesús en un encuentro de ternura pocas veces igualado. Ningún detalle teatral, ni algún recurso barroco, ni siquiera una flexión del cuerpo o de las piernas turba la serenidad y la austeridad de la composición, basada exclusivamente en los *pliegues aplanados*, no ya tradicionales sino en una nueva versión no carente de cierta opulencia resultante de la repetición casi infinita del mismo recurso. Los escultores llegan, tanto por la exageración del estilo barroco, como por la exaltación del estilo de los *pliegues aplanados* a una imagen *chamánica*, que trasciende tanto la copia de la realidad como la imitación de sus modelos.

5. 4. EL RECHAZO DEL ESTILO BARROCO POR UNA TRADICIÓN RENOVADA

El término de rechazo implica la participación conciente de las facultades racionales en la elección de ciertos temas, modos y estilos. Pero también podría hacer suponer la adopción de actitudes combativas, contrarias y radicalizadas hacia las manifestaciones culturales y estilos diferentes. Si no tenemos testimonios que probarían esta última acepción, en cambio son muchas las situaciones y ocasiones que manifiestan la primera, o sea: una actitud fundada racionalmente e ideológicamente de no aceptación o rechazo del estilo barroco difundido por el escultor José Brasanelli.

Resultan suficientemente claras las situaciones en Santiago donde el estilo de los *pliegues aplanados* prevalece y no hay ningún rastro del estilo barroco, desarrollado simultáneamente en San Ignacio Guazú y en Santa María de Fe. En cambio, no cabe ninguna duda sobre lo ocurrido en Concepción. Aunque no poseemos total certeza sobre las fechas de la construcción de la fachada y la talla de sus imágenes, sin embargo, la presencia simultanea de Brasanelli en ambas empresas, después de la partida de San Borja, está fuera de discusión. En consecuencia debe quedar también fuera de discusión la absoluta preferencia guaraní, por motivos totalmente concientes, racionales e ideológicos del estilo tradicional de los *pliegues aplanados* en dichas esculturas. Además no se trata de alguna negociación sino de una elección en bloque de los escultores guaraníes de Concepción, y probablemente de Santa María de Fe, de Santiago y quizás de San Nicolás para el estilo de todas las imágenes de la fachada, cuya construcción y equipamiento eran dirigidos por el Hno. Brasanelli.

Sin embargo no se trató de un caso aislado y único. Como podrá ser apreciado a continuación, en varios talleres de las misiones se estaba desarrollando y afirmando un estilo autóctono muy original que, no es la repetición de estilos del XVII, sino la evolución de esos estilos, que recibía estímulos y quizás también desafíos de parte de la invasión barroca. La *Santa Cecilia* de Brasil o el *San Miguel* de Corrientes son obras que marcan el gran nivel y la originalidad alcanzados en los talleres autóctonos.
Sin embargo, el surgimiento de algunos casos, como la *Santa Ana* del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, de un rechazo, aún más radical del estilo Barroco en las últimas décadas anteriores a la expulsión, obliga a una mayor cautela sobre los juicios referidos a las relaciones del barroco europeo y la cultura guaraní en las misiones. Además exige mayor prudencia, aún, en los juicios y pronunciamientos sobre los frisos supuestamente "barrocos" de la iglesia en ruinas de Trinidad.

IMÁGENES QUE, DESDE LA FACHADA DE CONCEPCIÓN, EN EL CENTRO DE LAS MISIONES, EJERCIERON IMPORTANTE INFLUENCIA ANTIBARROCA. 1710-1720?



El *San José con el Niño*, la *Verónica* y tres imágenes más del mismo estilo de *pliegues aplanados* se constituyen en el mayor misterio del arte misionero. La causa es la total ausencia del mínimo detalle barroco en una obra monumental del pleno siglo XVIII. Se trata de una iglesia importantísima, entonces la más grande de todas, de cinco naves, la única en su época con gran fachada de piedra. Esa fachada, el mayor exponente del arte misionero, no luce imágenes en el nuevo estilo barroco, que buscaba instalar e implementar la reforma del Provincial Luis de la Roca y su artista protegido, el escultor José Brasanelli. La obra se confió en cambio, a escultores guaraníes que tallaron las imágenes en el estilo antiguo, del siglo XVII, que hemos llamado: de *pliegues aplanados*.

Se trata de un misterio ante el cual los investigadores del arte y de la cultura e historia misioneras no se han detenido, como si no existiera. Sin embargo, por un verdadero milagro, todavía hoy, cinco estatuas de piedra itaquí de esa fachada, aunque dos sin cabeza, lucen toda su desafiante y misteriosa belleza para que podamos admirarlas y podamos sacar a la luz sus, hasta ahora, indescifrados y ocultos mensajes.





5. 4. EL RETORNO A UNA TRADICIÓN RENOVADA Y EL RECHAZO DEL BARROCO EN RÍO GRANDE DO SUL

La Santa Cecilia, patrona de la música en una de las más notables creaciones del arte guaraní misionero.

Dos son los protagonistas que se pueden atribuir el mérito de este pequeño, aunque extraordinario relieve. El escultor genial que imaginó, creó y talló esta imagen es sin duda uno de ellos. Pero el otro es el lenguaje recibido de una cultura artística que le permitió expresarse con tanto acierto y belleza. Ese lenguaje es anterior al artista y es recibido en el taller y en el entorno artístico y la cultura en la que trabaja y ejecuta sus obras. Ese lenguaje que le permite expresarse y preside sus creaciones se llama estilo.

En este caso, desde el punto de vista del estilo estamos ante un dilema.
¿Se trata de una talla en el estilo de *estatua horcón* con pliegues rectos y paralelos, del siglo XVII? O en cambio ¿estamos ante un *revival o un renacimiento* del estilo de estatua *horcón,* que es el tema de este apartado titulado: el retorno a una tradición renovada?
Ciertos elementos nuevos, como es el paño curvo que enmarca la figura en la parte inferior delata el conocimiento de la experiencia barroca. Pero es justamente esta utilización de un elemento barroco como podría ser un paño que se curva en forma geométrica y antinatural lo que proclama la voluntad del escultor de apartarse de la nueva moda barroca y volver a su tradición.

En efecto esos pliegues curvos no siguen diseños serpenteantes imprevistos sino que se ordenan en líneas curvas y paralelas de un trazado y dirección únicos como son los pliegues de las *estatuas horcones*. Pero donde mejor se manifiesta su voluntad de rechazo del estilo barroco es en los pliegues de las piernas. Mientras en la pierna derecha se respeta el volumen geométrico del cilindro, sin ningún detalle que turbe esa forma pura, en la pierna izquierda el artista traza dos conjuntos de pliegues paralelos, que a pesar de ser totalmente rectos, se inscriben en la dirección general de los grandes pliegues que enmarcan y definen la figura. Los demás elementos, los dedos de las manos, los pliegues de las mangas de la túnica, los cabellos y sobre todo el adorno del cuello, se inscriben en el mismo sistema de segmentos paralelos cuya reiteración marca el sistema rítmico que sostiene las variantes melódicas de la composición. Sin duda un Picasso o un Matisse se sentirían satisfechos y orgullosos de la autoría de esta notable y modernísima creación.

Santa Cecilia o *Ángel músico*. Madera con restos de estuco y policromía. 0,58 m. Museo San Miguel. Brasil.



5. 4. EL RETORNO A UNA TRADICIÓN RENOVADA Y EL RECHAZO DEL ESTILO BARROCO

Proveniente probablemente del antiguo Loreto, este *San Miguel con el demonio-mujer* de originalísima y genial composición se ubica, junto con la Santa Cecilia de la fig. precedente, entre las más notables imágenes de todo el arte misionero. Se trata de una sabia combinación de mínimos elementos barrocos y la tradición de *pliegues aplanados* del arte guaraní.

Los demonios en las misiones se representan de tres modos diferentes:

-El demonio antropomorfo que a veces representa al bandeirante, otras veces al guaycurú enemigo, o también con cola terminada en flecha como el de Loreto, Corrientes, fig. 36 y 37.

-El demonio serpiente-dragón como en el *San Miguel* de Brasanelli de Santa María de Fe, fig. 235.

-El demonio sirena con cola de serpiente, como en este caso. Esta última versión es la más característica de la cultura guaraní. La vemos, en el *San Miguel de los grandes moños* del siglo XVII, fig. 39, y en este excepcional ejemplo de Loreto, ya de mediados del siglo XVIII.

San Miguel con el demonio aña.
0,78 m. San Miguel. Iberá.
Provincia de Corrientes. Argentina.



5. 4. COMBINACIONES AUDACES DE LOS ESTILOS TRADICIONALES Y LAS NOVEDADES BARROCAS

1- Composición general según el estilo tradicional de *estatuas horcones*
(San Ignacio Guazú, siglo XVII)

2- El estilo de los mantos de *pliegues aplanados* (Santa María de Fe) y los pliegues de guarda griega o zigzag visibles en los bordes del manto.
(Sistema que se inicia en las primeras décadas del siglo XVIII y perdura hasta fines del siglo XIX)

3- El estilo barroco de Brasanelli, visible en los pliegues filosos y no totalmente paralelos ni simétricos de la túnica (1691 a 1728)

4- La aureola no sigue el ejemplo de las imágenes de vestir de su tiempo, que las llevaban metálicas y exentas fijadas a la cabeza. Esta se integra a la talla como las aureolas bizantinas, románicas o las de Giotto.

***Inmaculada Concepción*.**
0,78 m. Iglesia y convento de la Merced.
Buenos Aires. Argentina.
Fotografía del autor de 2010.

Esta pieza fue también publicada por Adolfo L. Ribera y Héctor H. Schenone: *El arte de la Imaginería en el Río de la Plata*. Buenos Aires, 1948.



Inmaculada Concepción guaraní

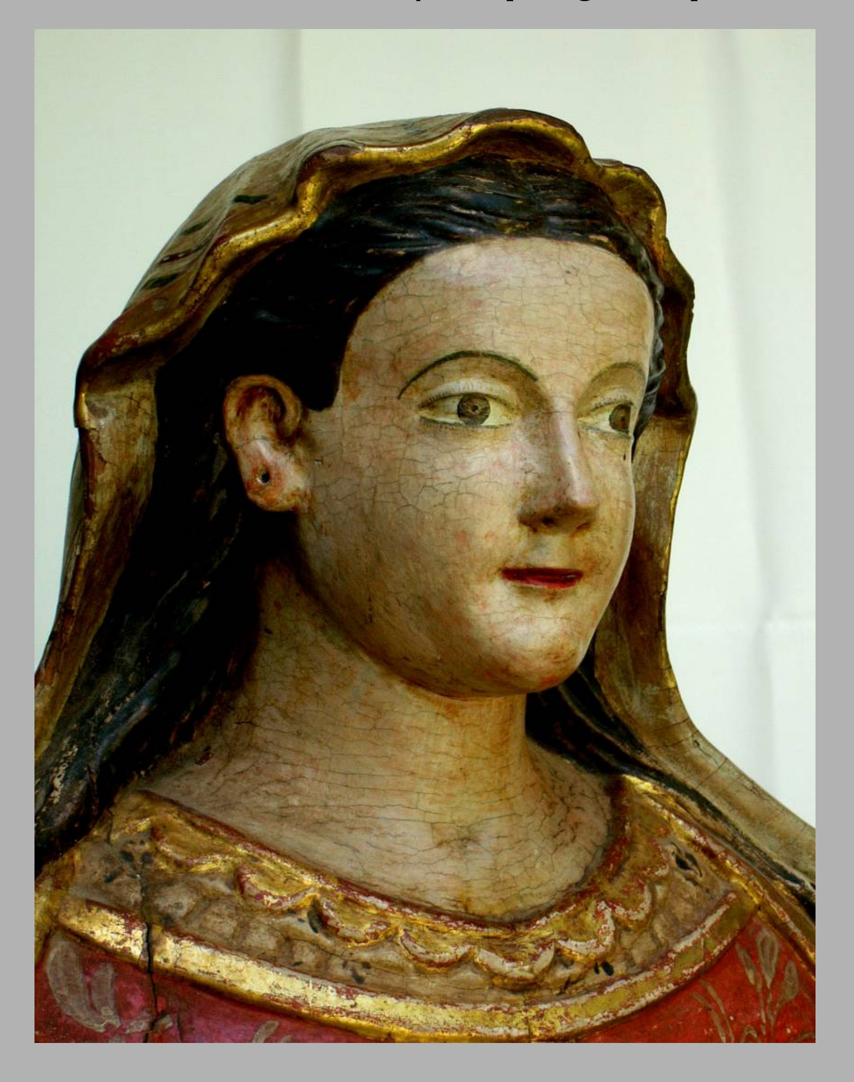
Iglesia de la Merced. Buenos Aires.
Procedente de las Misiones, policromía original con numerosos retoques y repintes.



Si comparamos el rostro concentrado, casi adusto de esta Virgencita, con sus presumibles modelos españoles y europeos, no puede dejar de llamarnos la atención la expresión firme de las miradas de María y de los querubines, que están en el polo opuesto, en cuanto a la sensualidad, de los angelitos juguetones de las *Inmaculadas* de Murillo. Es este el aspecto principal de las diferencias del arte misionero de sus pretendidos modelos europeos. Esas diferencias no pueden ser soslayadas por más veneración y respeto que esas imágenes europeas, consagradas por la tradición, puedan merecernos. Un análisis y comparación objetivos de dichas imágenes permiten destacar uno de los aspectos esenciales de la categoría del arte *chamánico* que está lejos, en el extremo opuesto, de la condición del "divertimento estético" de las *bellas artes* del viejo mundo.

Se trata de reflexiones claves para comprender la religiosidad guaraní de las imágenes precedentes y también las que surgirán en este último capítulo del arte "bárbaro" y esencial de las imágenes misioneras.

5. 4. EL RETORNO A UNA TRADICIÓN RENOVADA
El triunfo de la simetría y los *pliegues aplanados*



a, b. *Santa Elena*. El sistema de *pliegues aplanados* permite una creatividad sorprendente con la incorporación de la simetría casi absoluta, la que era vedada a los tallistas guaraníes que seguían el estilo barroco de Brasanelli. Madera policromada, 0,92 m. Colección particular. Paraguay.



5. 4. El rechazo al estilo barroco y el retorno a una tradición renovada

Estos dos Apóstoles del pueblo de Santiago prueban que el estilo de las *estatuas horcones* renovadas de *pliegues aplanados* no fue privativo de Trinidad del último período, sino que fue el estilo más generalizado en todas las misiones antes del extrañamiento de los Padres.

San Pedro y San Pablo.
0,51m. Museo de Santiago. Paraguay.



5. 4. EL RETORNO A UNA TRADICIÓN RENOVADA MONUMENTAL



Estatua de madera, mutilada, que perdió junto con sus dos brazos, su policromía.
Hoy se guarda en la capilla de Trinidad. En su composición prevalece el énfasis de la mirada y el estilo de los *pliegues aplanados*, conservado por la tradición del siglo XVII, y renovado en el transcurso del XVIII.

5. 4. El rechazo del estilo barroco y el retorno a la tradición renovada y monumental: *Santa Ana* de La Plata

La geometría del estilo misionero de las *estatuas horcones* de *pliegues aplanados* triunfa sobre el estilo barroco de su época, propuesto por los modelos de bulto o grabados europeos.

Dos aspectos, o temas son enunciados por esta imagen de piedra itaquí:

El primero es que la cultura misionera en su última manifestación no proclamaba su adhesión al estilo barroco europeo, enseñado y difundido por Brasanelli y sus modelos.

El segundo es la autonomía y extraordinario nivel de creatividad de los escultores guaraníes de Trinidad en vísperas de tallar los frisos de los ángeles músicos, la manifestación y afirmación máxima de su arte y de su cultura.

Los estudiosos de las misiones deberían conocer mejor el lenguaje de las artes para poder leer y descifrar estos fundamentales y últimos mensajes.

Santa Ana. 0,73 m. 1765? Origen: Trinidad o Candelaria. Piedra itaquí, restos de estuco, policromía perdida. Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Buenos Aires. Argentina.







5. 4. EL RECHAZO DEL ESTILO BARROCO Y EL RETORNO A LA TRADICIÓN MONUMENTAL Y A LAS MIRADAS HIPNÓTICAS

La fecha de esta notable imagen se situaría alrededor de 1760, pocos años antes de la expulsión. Fue la época que precedió a la talla de los ángeles músicos del friso de Trinidad, y sin duda uno de los momentos culminantes del arte misionero guaraní.

Rostro de la *Santa Ana*. Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Pcia. de Buenos Aires. Argentina.

Trabajaban con grande esmero y sin prisas, a la manera de Praxíteles

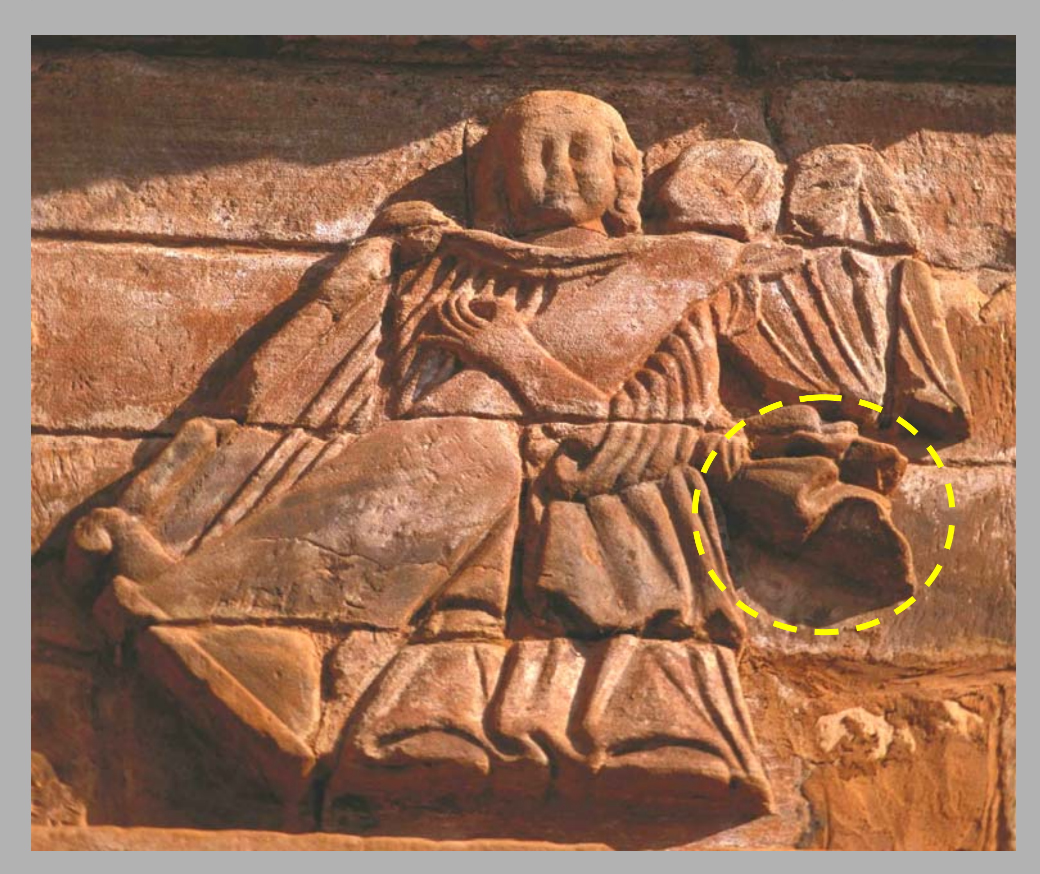
¡De estos genios se decía que sólo sabían copiar! Pero no todos los jesuitas opinaban así. El Padre Peramás escribió que los guaraníes "trabajaban con grande esmero y sin prisas, como si, a la manera de Praxíteles, se propusieron elaborar obras maestras '*a eternitati*', '*que habrían de vivir por toda la eternidad*'."

El Padre Peramás, que observó con frecuencia y sin duda mucha admiración el modo de trabajar de los escultores guaraníes, no se avergonzó de recurrir a la hipérbole, de comparar a esos guaraníes, no hace mucho venidos de la selva, con uno de los artistas más consagrados de la civilización occidental. Él no se imaginaba de la pronta instauración del gusto académico del "neoclasicismo" uno de cuyos representantes, Félix de Azara, juzgaría a las obras de los artistas misioneros como "puro mamarracho". Las *vanguardias* de comienzos del siglo XX barrieron con esa estética decadente, y la admiración de Pablo Picasso por el arte negro debiera abrir los ojos a los críticos hacia las obras de los escultores guaraníes. Sin embargo, aún hoy, muchos de esos "expertos" otorgan el privilegio de la modernidad solo al arte europeo pero discriminan en nombre de su "buen gusto" y los criterios académicos ya perimidos las obras más audaces y "modernas" de los *santo apohára* guaraníes.

5. 4. El rechazo del barroco

5. 5. Síntesis de los estilos misioneros del s. XVIII





Los escultores trinitarios logran reunir en los frisos de Trinidad el orden y la simplicidad geométrica del lenguaje tradicional de las *estatuas horcones* y de los *pliegues aplanados* propuesto por la revolucionaria *Santa Ana*, dotándolo de una mayor movilidad heredada de la experiencia barroca de Brasanelli. Logran crear así un repertorio artístico que sorprende por la novedad y la audacia de su propuesta. Probablemente corresponde a la última década antes de la expulsión, período en que el Padre Danesi dirigía la fábrica del templo de Trinidad, y alentaba a los escultores guaraníes a seguir sus gustos, mentalidad y tradición. Solamente en ese clima de gran libertad y estimulante creatividad pudo culminar la experiencia de la escultura misionera, logrando sintetizar todas las diversas corrientes del siglo XVIII.

a. *Santa Ana*. Museo de Ciencias Naturales. La Plata. Argentina.

b. *Ángel arpista*.
Friso de Trinidad. Paraguay.

EVIDENCIAS DE UNA POLÉMICA EN EL INTERIOR DE LOS TALLERES DE ESCULTORES MISIONEROS: LA BÚSQUEDA DE LA GRAN SÍNTESIS

1. **Concepción, donde la tradición del siglo XVII perduró a pesar de los embates de la reforma de Brasanelli y Luis de la Roca, es un caso muy importante, decisivo en la historia de la cultura guaraní. Esa resistencia no se debió exclusivamente a una cuestión de gustos sino a la presencia de "intelectuales" cuyo pensamiento tuvo gravitación, entre jesuitas y guaraníes, en la elección de los estilos y en el rechazo de la reforma brasanelliana.**

2. **Pero no todos pensaban igual. Lo prueba la adopción de una versión del estilo barroco brasanelliano entendida como exaltación del movimiento, de los pliegues y de la composición de la figura, como lo revelan las *Vírgenes del Encuentro* de San Luis y de Santa María de Fe, y seguramente algunos ejemplos más, no registrados por nosotros.**

3. **Los casos de la exaltación de los *pliegues aplanados* como en el *San José* de la Embajada de Brasil, en Asunción.**

4. **Se trata de ejemplos que permiten documentar una polarización que sin duda fue acompañada de polémicas en las que participaron intelectuales de envergadura, como por ejemplo el corregidor de San Nicolás que escribió la carta original a Andonaegui, o los autores de la Carta del Cabildo de San Juan al Rey o tantos otros pensadores guaraníes de notable nivel de cuya existencia tenemos sobradas pruebas. Ver también por ejemplo la polémica sobre arquitectura misionera en *Templos Jesuítico-Guaraníes*, Sustersic, 1999.**
   De tratarse de una polémica de escultores sobre estilos, ella hubiera quedado circunscripta a una cuestión de pliegues, que era también importante, pues el guaraní, como hombre adornado, concebía el pliegue como adorno. Pero en este caso, por lo profundo de la primera reacción en las imágenes de *Concepción*, y la radicalidad de la segunda en la Santa Ana y las demás esculturas de Trinidad, tenemos la evidencia de que se trataba de algo más profundo que una cuestión de pliegues, se trataba de la presencia de la geometría primigenia de las estatuas horcones que debía plasmarse en los signos, en el lenguaje que debía expresar el modo de ser más profundo de la mentalidad y cultura guaraní. (En época reciente el caso del chamán Pablo Vera amigo de León Cadogan).

5. **Todas estas discusiones desbrozaron y prepararon el terreno en donde debía surgir la gran afirmación, la máxima afirmación de la cultura guaraní: los frisos de Trinidad. Se trata de más de 50 figuras en el mismo estilo unitario que proclaman ante la Humanidad el triunfo de una raza en una obra que consagra la existencia de una gran civilización. Los 150 años de trabajos en los talleres de cada pueblo, solventados por el *Tupãmba'e*, fueron como ensayos previos para esta gran obra llevada a cabo al filo de la expulsión. ¡Fue por esa causa y no por un simple capricho que los secuaces de Bucarelli mandaron demoler el frontis de ese espectacular monumento! ¡Después será el Capitán Berón de Astrada el que hace demoler el otro frontis grandioso, el de Concepción de la Sierra!**

CAPÍTULO 6: TRINIDAD

LA OBRA DE ARTE TOTAL: ARQUITECTURA, ESCULTURA Y PINTURA



San Antonio con el Niño Jesús de cerámica vidriada sobre la linterna de la cúpula.

Iglesia de Trinidad. Reconstrucción según hipótesis del autor. Diseño: Arq. Silvia Pugnale.



La fachada y torre de Trinidad según el ojo y la mentalidad guaraní

Dibujo de la iglesia de Trinidad, en una vista frontal desde la plaza, grabado en un baldosón del templo antes de su cocción. Foto: Darko Sustersic.

Dibujo según PERASSO, José A. 1992. *Historia y arqueología del pueblo de la Santísima Trinidad del Paraná*. Asunción. Museo "Guido Boggiani", Documentación gráfica Nº 5.
También ver: SUSTERSIC, Darko. 1999: *Templos Jesuítico-Guaraníes*, p. 305, lám. 24).

El diseño muestra las paredes laterales del tambor cúbico de la cúpula, pero no muestra la pared frontal ni el casquete esférico de la misma, porque ese plano fue ocupado por el diseño del ático y el adorno de hierro forjado de la veleta y la bandera. El dibujante guaraní representa el plano frontal, el cual no puede ser perforado para representar el espacio profundo donde se ubicaría la cúpula. Ese paso decisivo se produce en dos imágenes de ángeles arpistas sobre la portada de la sacristía y de la anti-sacristía. Allí un escultor guaraní logró representar tres planos ordenados en profundidad: el brazo izquierdo, las cuerdas del arpa, y el brazo derecho. Los tres provienen de diferentes niveles de espacialidad, pero se encuentran en el mismo plano, ya diáfano, de las cuerdas. Figs. 371-373.



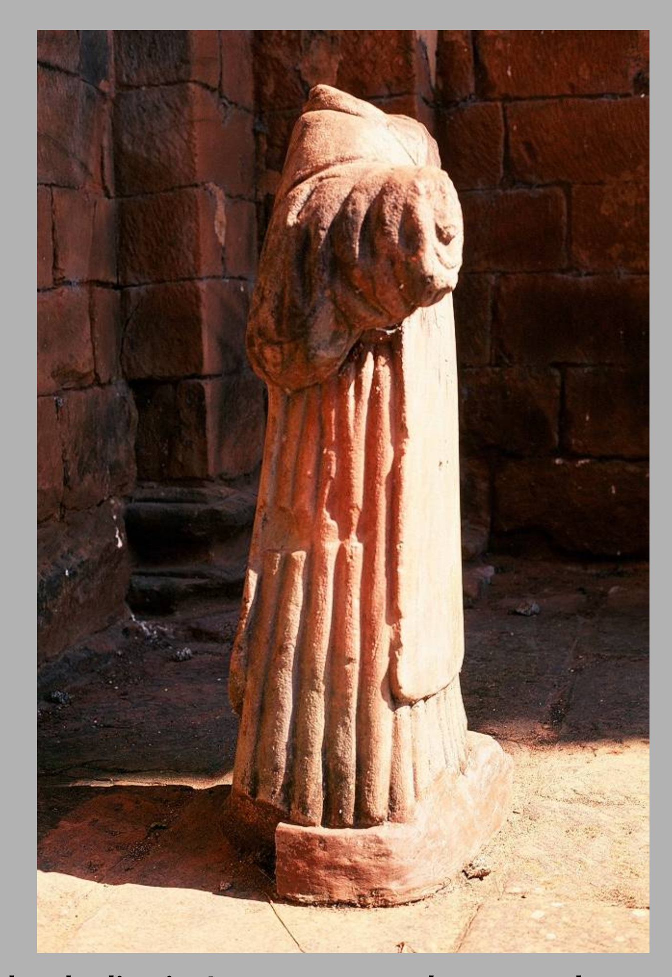
Un monolito con misteriosos relieves

Uno de los tantos enigmas aun no resueltos y además poco investigados en Trinidad son los relieves de un monolito prismático, con numerosas inscripciones en guaraní y latín y varias figuras misteriosas esculpidas en sus caras. Una de ellas parece referirse a la fortaleza y representa a Sansón matando al león. La otra figura, presentada en la fotografía muestra a una dama de la época, con los atributos de la elegancia de entonces*,* un peinetón, un abanico, un vestido suntuoso y un sillón lujoso a juzgar por sus apoyabrazos tallados. Probablemente representa la imagen de la *vanitas.*

Su vestido está esculpido en el mejor estilo *estatua horcón* ya que sus pliegues son paralelos y de no estar la figura sentada serían estrictamente verticales. Las demás partes del cuerpo se adecuan a dicho estilo pero no en la forma arcaica de las estatuas *con cabeza y manos ensambladas,* sino con un estilo de *estatua horcón renovada.*

A diferencia de las demás estatuas cuyos bordes presentan aristas causadas por violentos impactos, este monolito parece haber estado siempre expuesto a los agentes climáticos, vientos y lluvias, sin la protección de una ubicación protegida por las paredes de la iglesia en ruinas. De su ubicación externa podemos pensar en una función en el patio del colegio o la plaza del pueblo, como ser la columna de un reloj de sol, o un rollo de justicia u otro destino acorde a su forma vertical .

Estatuas *horcones* de piedra itaquí desenterradas entre las ruinas



Alrededor de diez imágenes exentas de santos, de cuerpo entero y aproximadamente diez y seis cabezas de ángeles, todos de piedra itaquí, sobrevivieron, aunque muy mutiladas, a la catástrofe de la iglesia de Trinidad. Ellas constituyen valiosas muestras para una investigación de arqueología del arte para conocer los estilos imperantes en ese centro artístico en ese tiempo, anterior a la talla de los frisos.



Las imágenes en el derrumbe

Además de exhibir en los pliegues de sus paños la intimidad de los procesos artísticos de esos talleres, estas imágenes, por no decir sus restos, testimonian en sus roturas la intensidad de la hecatombe de los derrumbes de las bóvedas, cúpula, pilares y arcos de la nave central y de las laterales, junto con la mayor parte de las paredes con sus nichos y altares.

Los historiadores, a pesar de la clara orden del derribo del frontis, vacilan en definirse sobre los verdaderos motivos del derrumbe de la iglesia de Trinidad. Es que pocas veces unas líneas escritas han podido ser las causantes de un desastre tan impresionante e irrecuperable como lo fue la orden dada por Juan Ángel Lascano, el "protector" de los indios, al cabildo de Trinidad:

"[…] *El Sr. Capitán General le previene al Sr. Gobernador de esos Pueblos para que facilite los medios más conducentes para derribar el frontis de la iglesia, respecto a que según manifiesta el mapa que vuestras Mercedes se han servido remitirme se puede separar el dicho frontis sin que peligren las paredes de los costados y la bóveda* […]"

Archivo Nacional de Asunción, CRB, Cat. 10-30-24-24. "Oficios de Juan Ángel Lascano, administrador general de los pueblos guaraníes, dirigidos a los corregidores y al Cabildo de Trinidad, refiriéndose a cuestiones administrativas", documento N° 13.



Un retablo de piedra itaquí que se conservó a pesar del derrumbe

No sabemos si la imagen de la hornacina perteneció o no a ese altar, lo que sorprende es el parentesco estilístico con la *Santa Ana* del Museo de la Plata. Se trata de un estilo común que se fue afirmando y culmina en los frisos.



Acuerdo del cabildo para usar materiales de la iglesia en ruinas

"[...] *se sepultaron varias imágenes entre las piedras, y en la segunda mayor número y con la diligencia de bajar algún material, no se perderán las que existen sino aquellas que estan grabadas en la misma pared, que en por ello no se podrán sacar: por lo que me parece mas que acertado el antecedente acuerdo: y para que conste firmo esta* [...]."

Carta del Fr. Nicolás Mariano Alcaraz del 2 de diciembre de 1776. AGN. Sala IX, 17-6-3.

Según la constancia del Párroco Fr. Mariano Alcaraz las imágenes exentas "no se perderán" aunque no aclara que no se dañarán, lo cual es imposible preverlo. Entre las imágenes *grabadas* no estaban solamente los frisos sino los relieves de los altares, la ornamentación de los retablos y hornacinas como el que se puede apreciar en la fig. 339. Pero también estaba el *Altar de las ánimas* casi totalmente figurativo, del cual queda ya muy poco. Aunque para ese notable altar resultó más perjudicial el tratamiento del Paraloid aplicado en la restauración, que el derrumbe mismo de la iglesia.

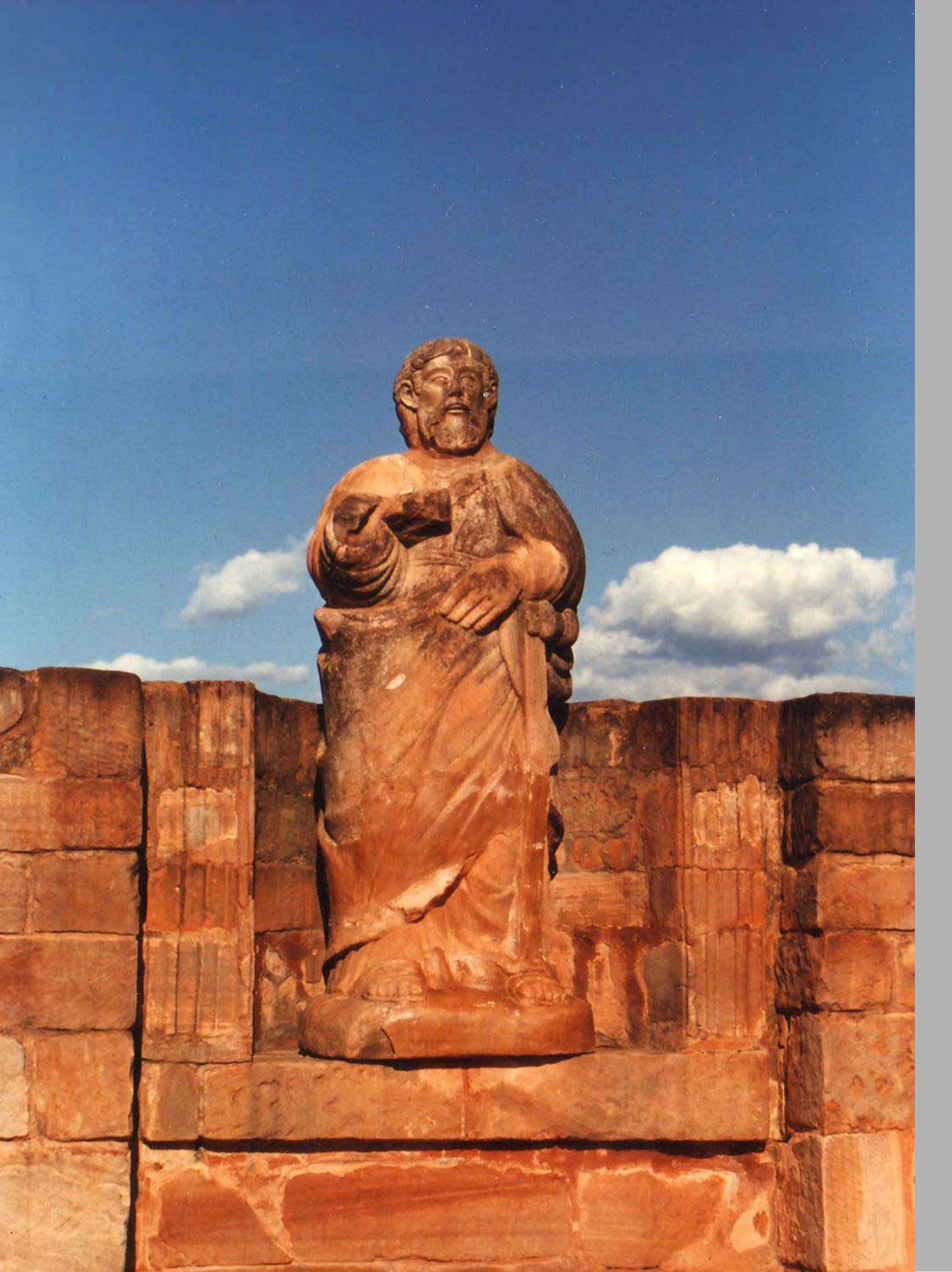


EL RETORNO A UNA TRADICIÓN MONUMENTAL

Estatua de piedra Itaqui de un santo de difícil identificación iconográfica por la pérdida de sus atributos pero cuyos paños permiten efectuar un claro reconocimiento de sus estilos. Ellos muestran una síntesis del sistema de *pliegues aplanados* con el estilo barroco, combinados sin que se puedan apreciar diferencias entre dichos estilos.

Sorprende encontrar una mano de medidas anatómicas correctas, sin desproporciones expresionistas, como las manos de la mayoría de los ángeles del friso y otras imágenes exentas de Trinidad. Sin embargo, a continuación aparece un gran pliegue aplanado, como los mejores de Santa María de Fe, o de la *Verónica* de Concepción, o de la *Santa Ana* del Museo de La Plata.

En esta síntesis, se puede descubrir un cincel guiado por una mente europea como la del Padre Danesi. La semejanza con plegados neoclásicos del siglo XIX se debe a los *pliegues aplanados* que se anticipan y coinciden en su orden vertical con los del estilo posterior al barroco que no era aún conocido. Pero debemos tener en cuenta que ese estilo surgió en plena época barroca, cuando todos los paños debían agitarse, y en la que los pliegues verticales como los de la túnica o el gran pliegue que cae del brazo, podían resultar vanguardistas, neoclásicos y ya no barrocos.



EL RETORNO A UNA TRADICIÓN RENOVADA MONUMENTAL

Solamente un milagro permitió que esta imagen de Apóstol se pueda apreciar entera, con su cabeza en su lugar, como una figura casi completa. El cuello muy restaurado puede crear alguna duda sobre la pertenencia de esa cabeza y cuerpo a la misma figura. Sin embargo las proporciones y el estilo de ambas partes muestran una coincidencia completa.

Es notable la cercanía estilística con la Santa Ana del Museo de La Plata. Aunque no se pueda hablar de un mismo autor, debemos reconocer un taller común, que fue la fábrica de la iglesia de Trinidad.

Estatua de un Apóstol.
Piedra Itaqui.
Trinidad. Paraguay.
Fotografía del autor, 1985.



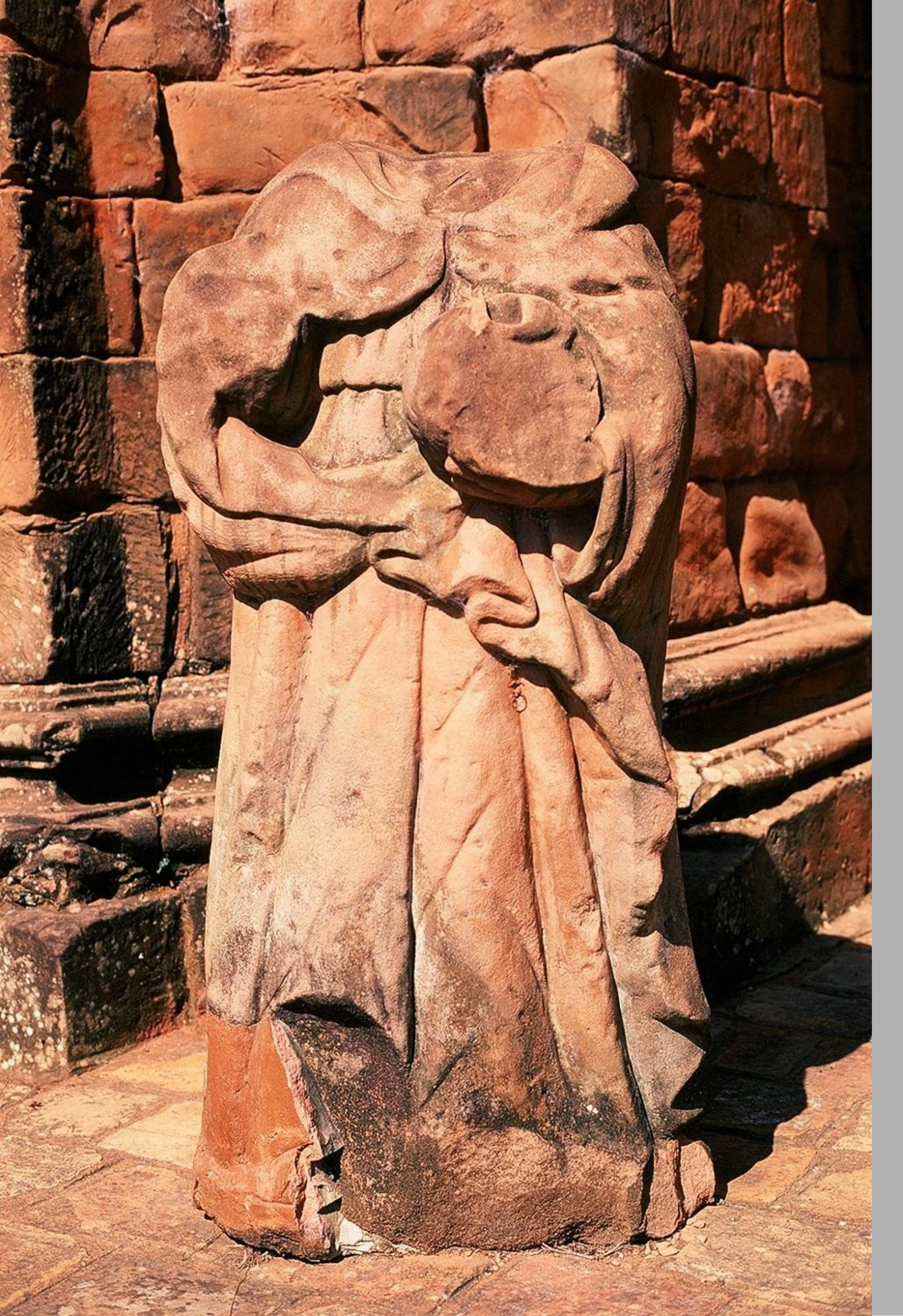
EL RETORNO A UNA TRADICIÓN RENOVADA MONUMENTAL

Muchas imágenes del último período muestran un retorno a las *estatuas horcones* del siglo XVII. El *San Pablo* con los pliegues del manto y túnica paralelos es una de las mejores muestras de ese nuevo y antiguo concepto de la monumentalidad.

Hornacina con *San Pablo*. Trinidad. Paraguay.

El estilo de *estatua horcón* renovado

San Luis Gonzaga. 2,08 m. Sin base: 1,88 m.
Ruinas de Trinidad. Paraguay.



Figuras con *pliegues aplanados*

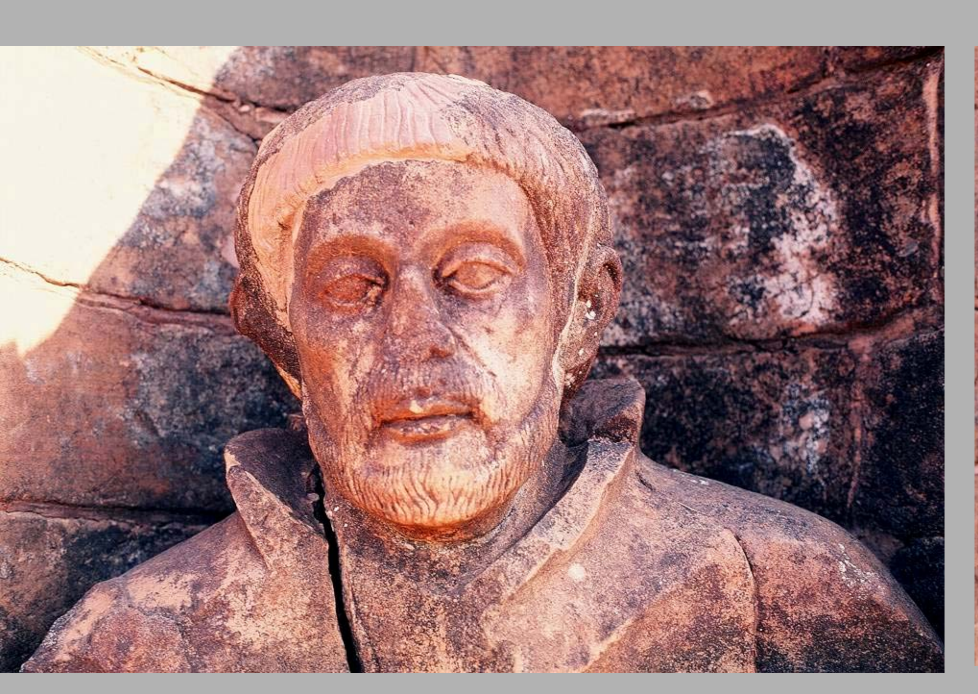
De entre las losas de itaquí y los grandes trozos de las bóvedas y de la cúpula caídos surgió este núcleo de una estatua con todas sus salientes, brazos, manos y cabeza amputados por el impacto, como de proyectiles, caídos de las alturas. En realidad sus muchas roturas no constituyen una excepción. La imagen precedente del San Luis Gonzaga está tan rota, o más aún, excepto la cabeza, que fue encontrada y pegada.

Esta imagen constituye un misterio iconográfico. Podría tratarse de un San Estanislao de Kostka que llevaba al Niño Jesús en su mano izquierda. Pero no es tampoco imposible que fuera un Dios Padre de una Trinidad. En este caso con una mano sostendría un orbe y con la otra esbozaría un gesto de bendición.

Trátese de uno u otro caso, lo que adquiere un gran protagonismo para nuestra investigación es el borde del manto que se conservó intacto a pesar del terremoto que se abatió sobre ésta, como sobre las demás imágenes. Dicho borde del manto, sostenido por la mano izquierda, dibuja un par de *pliegues aplanados* con una claridad que no podía esperarse en tan deteriorada y golpeada imagen.

Estos pliegues nos ubican ya definitivamente en el contexto del Friso. Ellos son muy semejantes a los del *ángel violinista* de la fig. 360 u otros ejemplos parecidos. El modo de tallar los grandes pliegues verticales del manto de esta figura, pliegues no del todo paralelos, sino más anchos en sus bases, hace recordar a los pliegues de las túnicas de los *ángeles arpistas*, u otros músicos, como las figs. 357, 370 u otras.

Retrato de un misionero, un *Pa´i*, como San Francisco Javier





Por las facciones individualizadas del personaje podemos tener la certeza de que no se trataba de la copia de una imagen de bulto ni de un grabado sino de un retrato de un jesuita presente en ese pueblo, o de paso por el mismo. A pesar de la nariz rota tenemos la sensación de hallarnos frente a un personaje concreto, frente a uno de esos jesuitas sobre los cuales se ha escrito y especulado tanto, pero sobre cuya mentalidad y motivaciones cada vez se sabe menos. Fue modelada su afectividad por los ejercicios de San Ignacio y su inteligencia por la Ratio Studiorum y otras lecturas cuyos títulos aparecen en los inventarios de las bibliotecas de cada pueblo. Sin embargo cada uno de esos jesuitas era protagonista de una historia personal diferente, de una familia rica o pobre, pero diferente, de un lugar, pueblo y nación también distintas. En Trinidad se hallaba de párroco el Padre Juan Francisco Valdivieso, español, de Ubeda, Jaen, y de asistente o *compañero* el padre Pedro Pablo Danesi, italiano de Babuco, cercano a Roma. Por una motivación extraña, pero muy fuerte, casi irresistible se inscribieron en la Compañía de Jesús con un anhelo, llegar a las misiones. Dejaban todo lo que la vida podía ofrecerles, casa, a veces palacio, familia, posición social, herencia, etc., para vivir en un país extraño, entre gente diferente y costumbres distintas. Sólo un exilado tiene la experiencia de lo que significa todo esto. Sin embargo cuando fueron expulsados de sus misiones ¡ellos se consideraban *extrañados* y nunca repatriados! ¡Atacados y vilipendiados fueron también amados hasta la veneración! Todo ese misterio parece ser expresado en ese rostro cuyos fragmentos ya no se encuentran reunidos en el museo lítico de las ruinas.



Friso de la Natividad. Crucero de la Iglesia de Trinidad.
Paraguay. Fotografías del autor, 1981.



En esta vista se aprecia la labor original de Prímoli, de la iglesia construida en piedra sin cal, y en el extremo superior se distingue claramente el arranque de la bóveda de ladrillos con cal, reconstruida por el Padre Danesi, y el friso del presbiterio de la última década de la permanencia de los jesuitas en las misiones.

Friso de la *Inmaculada* del presbiterio. Pared occidental y el arranque de la bóveda. Trinidad. Paraguay.



Inmaculada de la vista anterior con ángeles turiferarios (con incensario) Friso de Trinidad. Paraguay. Foto gentileza Rev. René Krüger. La grieta al lado de la *Virgen* fue rellenada en 1981, ya que en las fotografías de 1980, todavía se ve.



Friso de la *Inmaculada* del crucero oeste

Esta vista permite apreciar, además del friso, la labor ciclópea de los robustos arcos que sostienen la pared norte del mismo presbiterio. La hábil combinación de las múltiples cuñas *dovelas* es perfecta ya que resistieron durante siglos las inmensas presiones de toneladas de mineral por la simple adherencia de las superficies de la piedra itaqui sin cemento alguno de cal.

La diapositiva siguiente muestra la misma pared sur del crucero occidental pero en vista completa con sus siete figuras.

La siguiente, fig. 352, muestra el friso de la Natividad correspondiente al crucero oriental.




Fotografía del autor, año 1991



Friso de la Natividad del crucero este, Trinidad

La Virgen, junto a los ángeles, adorando en el pesebre al Niño Jesús recién nacido.

Se distingue claramente la cabeza no auténtica de uno de los ángeles turiferarios, repuesta por el restaurador y escultor Tito González, que tuvo como modelo un ángel del friso del presbiterio de la *Inmaculada*, de un escultor diferente, más dramático y en otra técnica de relieve que el del friso que correspondía al ángel faltante.

¡La presencia de un crítico e Historiador del Arte hubiera evitado, seguramente, dicho error y muchos otros que no señalamos por respeto a tan excelso monumento y a las autoridades responsables de dichas restauraciones!

¡Ninguna obra de restauración en tan valiosas ruinas, debiera autorizarse, sin que un profesional Historiador del Arte acompañe y asesore a los restauradores, arquitectos e ingenieros, en las obras!

Inferior: Recortes que permiten visualizar la diferencia contrastante de las dos cabezas.



Friso de la Natividad. Crucero este. Trinidad. Paraguay

Con cabeza del ángel turiferario repuesta, por el restaurador Tito González, que tuvo como modelo un ángel del friso del escultor occidental, diferente, que desentona visiblemente, con las demás cabezas de este friso.

En su mayor parte de las figuras predominan los ***pliegues aplanados*** pero están tan hábilmente combinados con algunos plegados seudo barrocos que se hace casi imposible distinguir los dos estilos que participaron de la síntesis, que converge en un solo estilo unitario, el estilo único, de los ángeles músicos de Trinidad.

De no ocurrir la expulsión sin duda este notable estilo nos depararía grandes sorpresas y nuevas notables obras, probablemente no solo en Trinidad sino en los demás pueblos de las Misiones.



Virgen de la Natividad

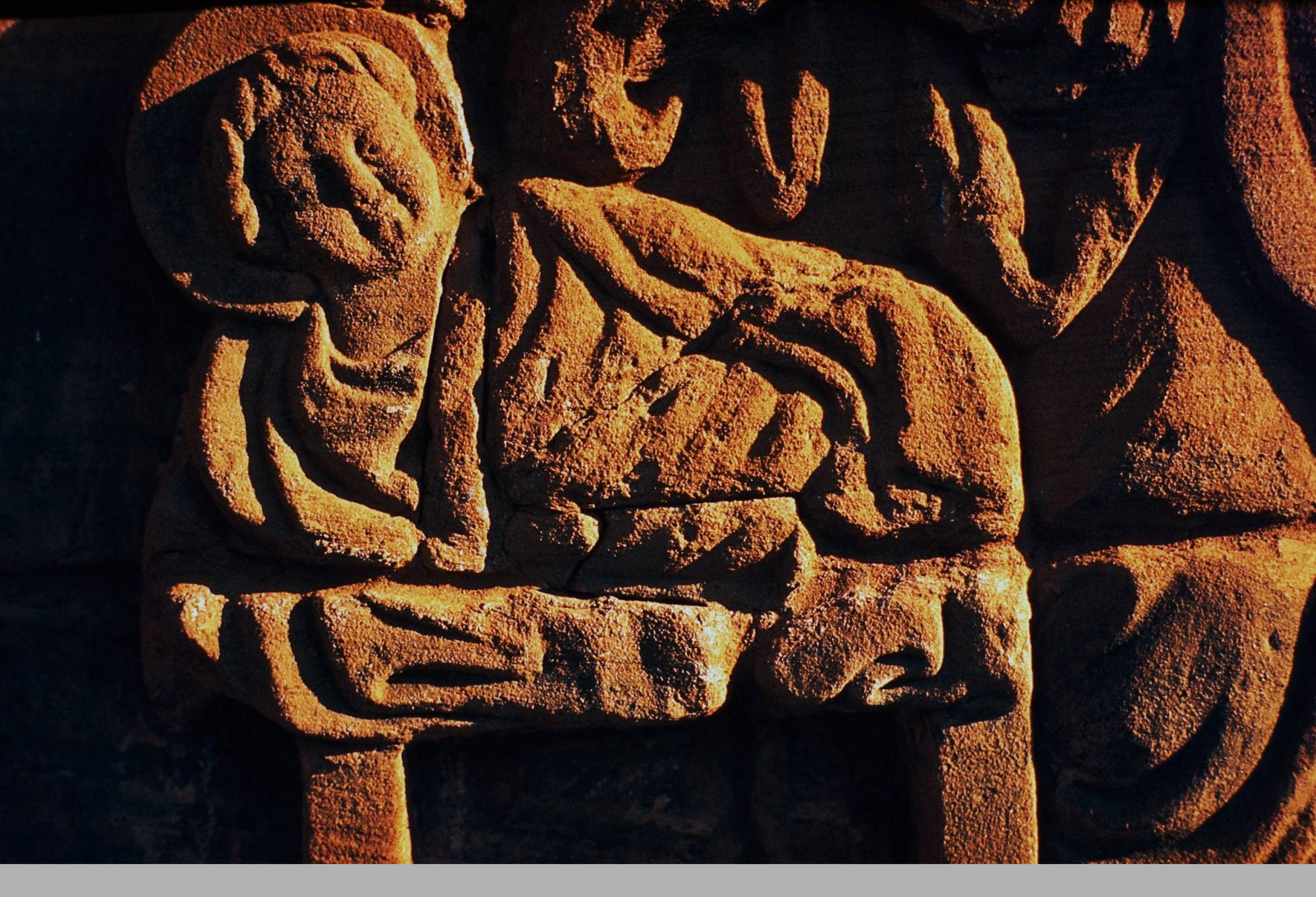
La Virgen y el Niño están caracterizados con rasgos anatómicos guaraníes, junto a los ángeles cuyos coros presiden, como una asamblea celeste conformada exclusivamente por la raza guaraní.

La semejanza del rostro con la *Virgen de Guadalupe* de México es notable. La gran diferencia está en la forma de sus cabezas. La Virgen de Guadalupe tiene un cráneo típico de la raza azteca, centroamericana, que se ajusta más a un cilindro que la Virgen guaraní de Trinidad, que se asemeja a una esfera. Pero en cuanto a sus expresiones recogidas, sus párpados entornados y sus manos en oración son muy parecidas.

Las dos Vírgenes de la Natividad y todas las imágenes que las rodean tienen la coherencia de haber sido diseñadas y esculpidas por el mismo artista. También los relieves del púlpito parecen proceder de su mano. En cambio los frisos occidentales de las *Inmaculadas* con luna denotan a un autor de carácter muy diferente. A pesar del mismo taller y la misma época, incluso un estilo común, los relieves occidentales son notablemente distintos.

Una tercera mano parece descubrirse en las dos Vírgenes pisando luna invertida y serpiente, aunque muy deterioradas con la mayoría de sus partes faltantes, podría pertenecer al aficionado escultor que era el mismo padre Danesi.

Virgen de la Natividad.
Friso de Trinidad. Paraguay. Foto de 1981.

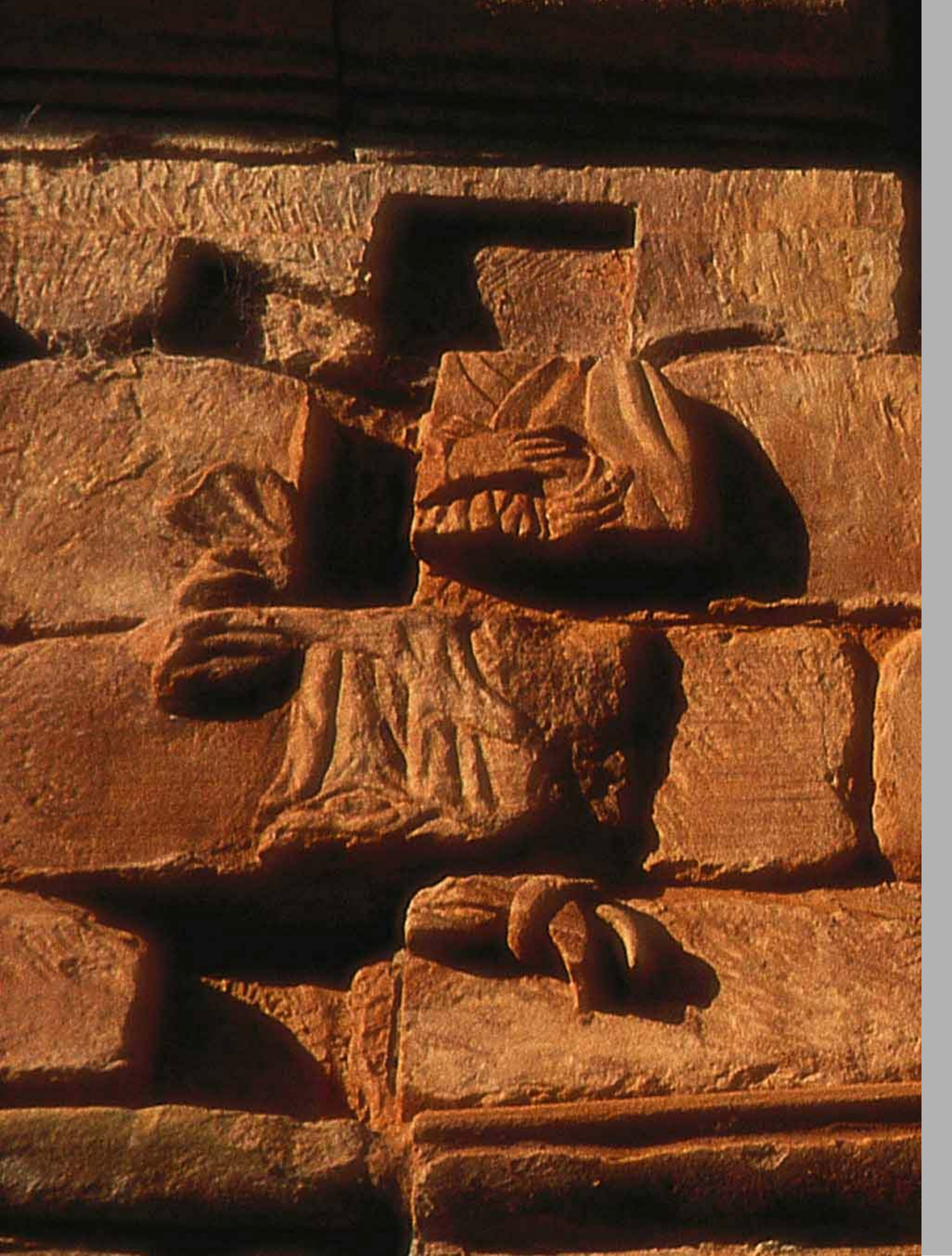


Niño Jesús en su pesebre. La única figura con aureola es el Niño Dios. Ni siquiera María, su madre, la lleva.
Friso de la Natividad del crucero este, Trinidad. Paraguay. Foto del autor, año 1981.



El Padre Danesi en la *Inmaculada con serpiente y luna invertida*

Inmaculada con serpiente y luna invertida **(o *Virgen del Apocalipsis*), extremo izq., cercana al *Ángel con bajón*.**
Friso de la pared norte del crucero este. Trinidad. Paraguay.



Virgen pisando serpiente y media luna invertida

Tanto por la delicadeza de las manos, y el gesto de cruzarlas sobre el pecho, como por la indefinición del estilo de los pliegues podemos reconocer en ellos la mano del Padre Pedro Pablo Danesi.

Sabemos que el Padre Danesi era muy aficionado a la talla de las piedras. Viendo la labor de los escultores guaraníes difícilmente pudo resistir la tentación de no tallar alguna de las figuras de los frisos. Pero no tenía, ni su creatividad, ni su genio artístico.

Pudo refugiarse en sus conocimientos teológicos e iconográficos, como la luna invertida, aconsejada por Pacheco, y la serpiente, pero no pudo modelar los paños con el carácter y seguridad de concepción de los escultores guaraníes.

La comparación con el *ángel violinista*, fig. 360, o con cualquier otra figura del friso permite deducir, por los pocos restos de esta *Inmaculada*, que ella proviene de una mano extraña a las demás figuras del friso.

***Virgen del Apocalipsis*.**
Friso de Trinidad. Paraguay.



Ángel con bajón **del crucero este, pared norte, que ha sido desarmada completamente y vuelta a ensamblar. En esta cabeza se descubren facciones individuales, que la mayoría de las demás tenían y perdieron con el desafortunado tratamiento del *paraloid*, que en el primer momento parecía que protegería las tallas. Trinidad. Paraguay.**



Ángel violinista Friso de Trinidad Paraguay

El estilo de los *pliegues aplanados* iniciado en las últimas décadas del siglo XVII en Santa María de Fe, ha logrado una ductilidad y expresividad pocas veces igualadas. La plena armonía entre el audaz diseño y los leves volúmenes y planos de su talla llegan a transitar los privilegiados senderos del arte. La contemplación de estos figuras vestidas de relieves de pliegues nos hace partícipes de la felicidad que embargaba a sus autores cuando jugaban, sin darse cuenta, a alcanzar las altas cimas del arte. No hacía falta ya otra música que aquel ritmo acompasado de mazos, el canto y rechinar de cinceles al someter y modelar la piedra y la respiración jadeante de los que estaban viviendo la experiencia inefable de la creatividad de un mundo nuevo, que nacía para dar testimonio indeleble de su existencia ante la historia.



Detalle de un *Ángel violinista*. Friso de la *Inmaculada* del crucero oeste. Pero no se trata del mismo violinista de la diapositiva precedente sino del ala occidental del mismo crucero. Trinidad. Paraguay.



Ángel arpista.
Friso de la *Inmaculada* del crucero oeste.
Trinidad. Paraguay.

Los frisos de la *Inmaculada* del sector occidental de la iglesia

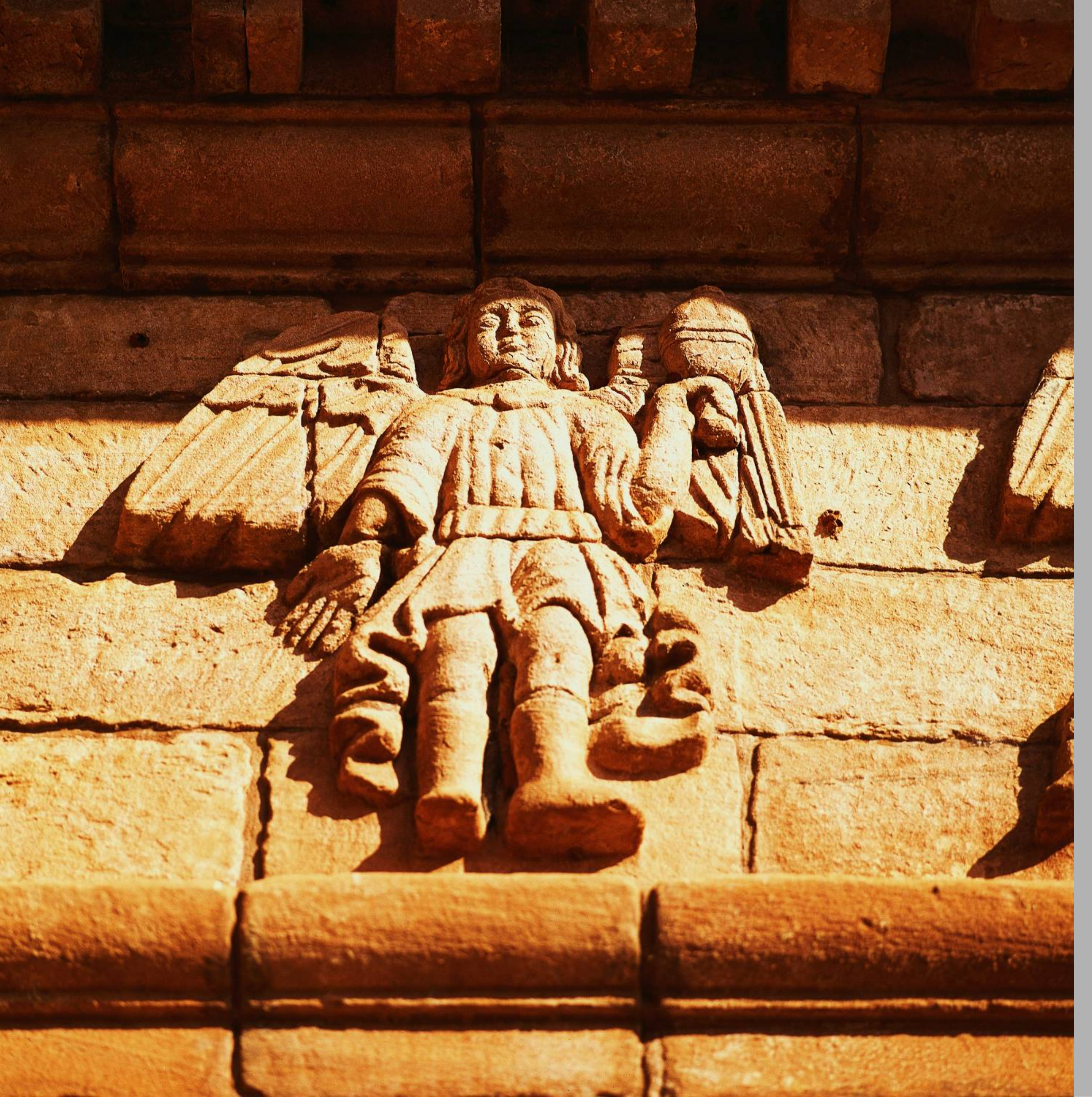
Este ángel arpista exhibe todas las características del escultor de los frisos de la *Inmaculada*. Los principales son: un relieve más alto, de mayor volumen y los rostros con expresiones más adustas y casi dramáticas que los del escultor de la Natividad de los frisos orientales.

Es una de las pocas figuras, que a pesar de la erupción de la superficie de la piedra itaqui, permite reconocer las facciones individualizadas que todas los músicos tenían.

Al deterioro general provocado por el erróneo tratamiento restaurador, se suman las avispas de la región cuyos nidos de barro despegan la piedra, cuando se los retira.



***Ángel arpista*.** **Pareciera tratarse de un retrato. Su expresión, más que adusta denota gran concentración.**
Los nidos de avispa y mucho más el *paraloid* han hecho estragos en su otrora bella cabeza.
Friso de la *Inmaculada* del crucero oeste del templo de Trinidad. Paraguay.



Ángel danzante con maraca

En ambas paredes del presbiterio hay esculpidos cuatro ángeles con maraca.

Su función en los conjuntos musicales de su época parece haber consistido en marcar el ritmo, tanto con el sonido de la maraca, como con los movimientos de danza de su cuerpo, pies y brazos, en este caso, enfatizados con los pliegues agitados de la túnica.

El autor de los dos ángeles de la pared occidental se distingue de los otros dos de la pared oriental y de los demás frisos orientales por su mayor dramatismo y por su diferente técnica de un relieve más alto que se destaca de la pared por sus sombras más fuertes y contrastantes.

Presbiterio, pared oeste. Friso de Trinidad. Paraguay.



El escultor los ángeles con maracas de los frisos orientales

También podemos denominarlo ángel de los frisos de la *Natividad* que son dos, uno del presbiterio, que lleva dos ángeles con maracas y dos turiferarios, y el otro el friso de la pared contigua del crucero oriental que lleva solamente dos ángeles turiferarios, además de los cuatro músicos: dos arpistas y dos violinistas.

Comparándolo con el ángel precedente del friso occidental se observa que el relieve de este ángel se integra más a la pared, nace como si brotara de ella mientras el otro escultor talla sus figuras en forma más independiente y juega con las sombras de sus relieves proyectándolas contra los planos de las paredes de los frisos.

A pesar de los diferentes temperamentos de los dos escultores, los cuatro ángeles con maracas por ellos tallados observan el mismo paso de danza, e iguales movimientos de sus brazos y manos para dirigir con ellos y con los sonidos de percusión de sus instrumentos a los demás músicos del conjunto.

No se deben confundir las maracas guaraníes con las afrocubanas. Mientras las primeras jamás se apartan de la vertical en sus movimientos de los brazos y hombros, las segundas se agitan como una simple sonaja con movimiento de las muñecas.

***Ángel danzante con maraca o mbaraca*. Presbiterio pared este. Friso de Trinidad. Paraguay.**

Ángel turiferario. Frisos de Trinidad. Paraguay



La túnica y el manto de este ángel proclaman ante la Historia el triunfo de los ***pliegues aplanados,*** un estilo inventado por los *santo apohára* guaraníes del siglo XVII y que en el siglo XVIII, y en los frisos de Trinidad, fue elevado a la categoría de los grandes estilos del arte americano.

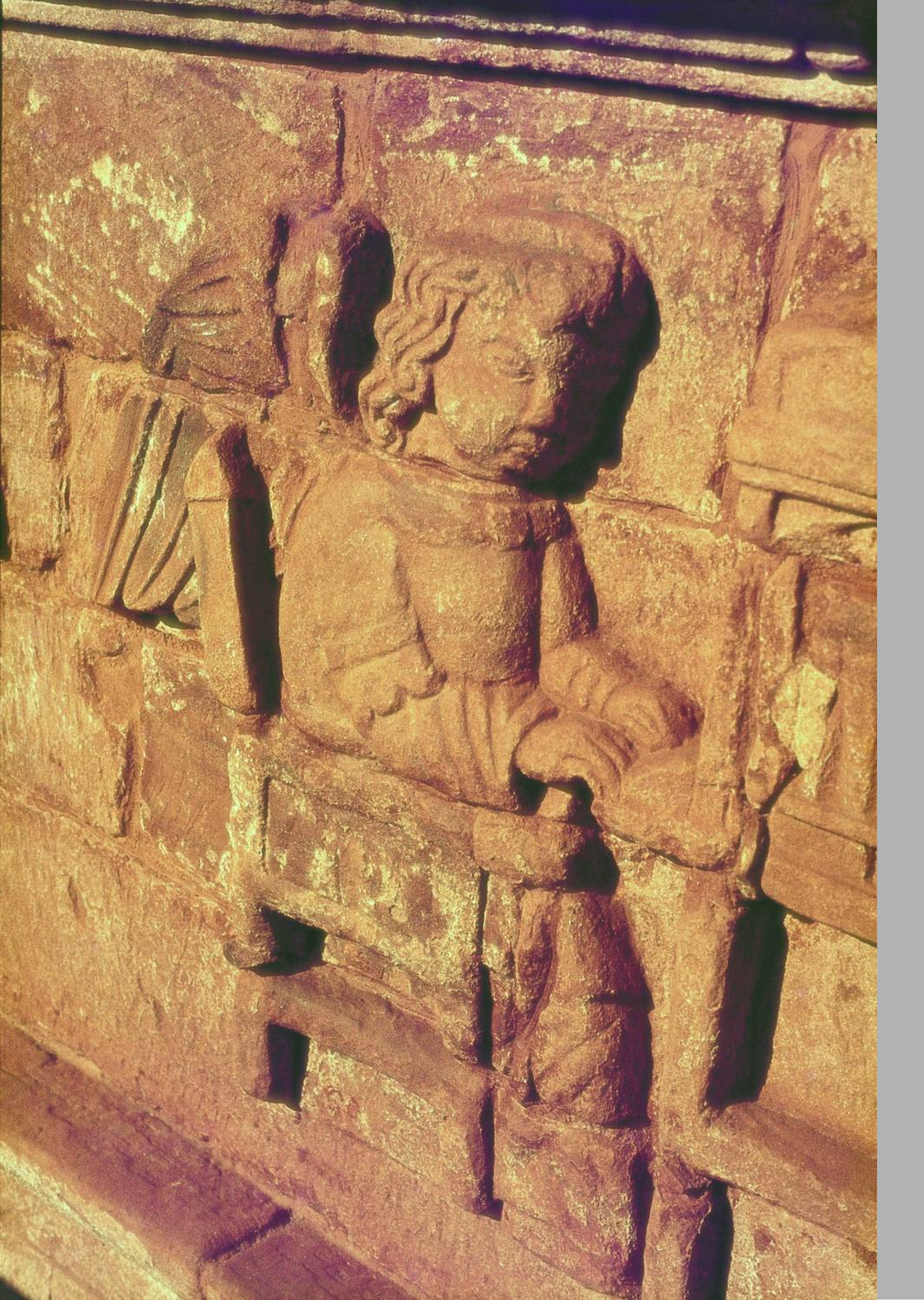
La sola mención del término friso nos obliga al cotejo voluntario o involuntario o también considerado irreverente, de los relieves de los frisos de Trinidad y los mármoles de Fidias del British Museum. Pero en Historia del Arte todo es comparable y así podemos hablar de las Cuevas de Altamira, como de la Sixtina de la Prehistoria y otras metáforas aparentemente incorrectas y osadas.

En dichas comparaciones no se parangonan los avances de una civilización, ni sus refinamientos ni las técnicas seguidas en el pulido de los mármoles ¡ni tampoco el acierto de la copia de los modelos reales!

Lo que nos asombra en unos y otros de esos relieves es su despliegue de creatividad y los gestos de libertad y audacia que no se apoyan en la erudición. Ellos parecen liberarse de la materia para subir al Olimpo, y traer el fuego eterno del arte y la belleza para iluminar a la Humanidad.



Ángeles organistas del presbiterio. **Cada uno de los frisos de las paredes laterales del presbiterio contiene un conjunto de órgano y dos ángeles: el que impulsa el fuelle y el ejecutante del teclado. En el inventario de Trinidad confeccionado con motivo de la expulsión aparecen mencionados varios órganos, entre ellos dos portátiles, que parece ser el caso de los representados en estos relieves. Presbiterio, friso este. Trinidad. Paraguay.**



Ángel organista
Friso de Trinidad
Paraguay

A pesar del rústico asperón, de su materia, el tallista logró expresar el abismamiento del ángel ejecutante del órgano. En su contemplación es difícil no recordar al ensimismado organista del *Políptico del Cordero Místico* del retablo de los Hnos. Van Eyck. Se podría pensar en alguna inspiración del tallista guaraní de Trinidad en la famosa pintura de Gante, que seguramente era conocida por algún grabado flamenco.

Sin embargo algunos detalles prueban la notable independencia del escultor de este o de algún otro posible modelo europeo. Uno de los más notables es el modo en que plegó juntas las alas del ángel, para poder representarlas extendidas hacia atrás, sin que se lo impida el respaldo del sillón. Se trata, sin duda de una solución personal, que a pesar de su ingenuidad, ha logrado su cometido, de sentar a un ser alado en un sillón de organista.

La forma de presentar al ángel es de perfil. Sin embargo el modo de definir el pecho y los dos brazos indicaría una clara preocupación de representarlos en tercera dimensión. Esta preocupación se descubre ya presente en este ángel y en el que acciona el fuelle cuyo rostro se ve claramente en tres cuartos de perfil. Un paso decidido y audaz en este sentido lo dará un tercer escultor en el ángel arpista sobre la portada de la antisacristía, que analizaremos en las próximas diapositivas.



Un *ángel músico* de neto perfil

Ángel con chirimía.
Friso del presbiterio. Pared este,
Trinidad. Paraguay.



Un *ángel músico* arpista en posición absolutamente frontal y sus alas de riguroso perfil

Este ángel representa uno de los mayores logros entre los relieves de Trinidad. Sin embargo, mirado con atención, los mismos guaraníes, tan observadores, “y amigos de decir chanzas” le descubrieron un grave defecto. Pareciera ser un ángel que ejecuta el arpa solamente con su mano izquierda. La otra mano no aparece. Para evitar que sucediera lo mismo con las alas estas fueron talladas superpuestas en una posición muy extraña y poco natural. Recién el ángel arpista de las diap. siguientes parecieran resolver esta dificultad.

Ángel arpista.
Friso de la Natividad.
Crucero oriental.
Trinidad. Paraguay.



El DESCUBRIMIENTO DE LA TERCERA DIMENSIÓN EN EL ARTE DE LAS MISIONES

La *Inmaculada* de mirada frontal, *chamánica*, con ángeles turiferarios (con incensarios) y uno de los cuatro ángeles danzantes con maracas.

Debajo del friso, sobre la portada de la sacristía, otro ángel arpista, acompaña a los del friso. Se trata de uno de los pocos ángeles cuyo rostro no fue esculpido de frente, ni de perfil, sino de tres cuartos de perfil. Además es el único arpista representado con las dos manos, y no “manco” como “parecen” serlo los demás arpistas.

Friso de Trinidad. Presbiterio, pared occidental de la *Inmaculada*. Paraguay.



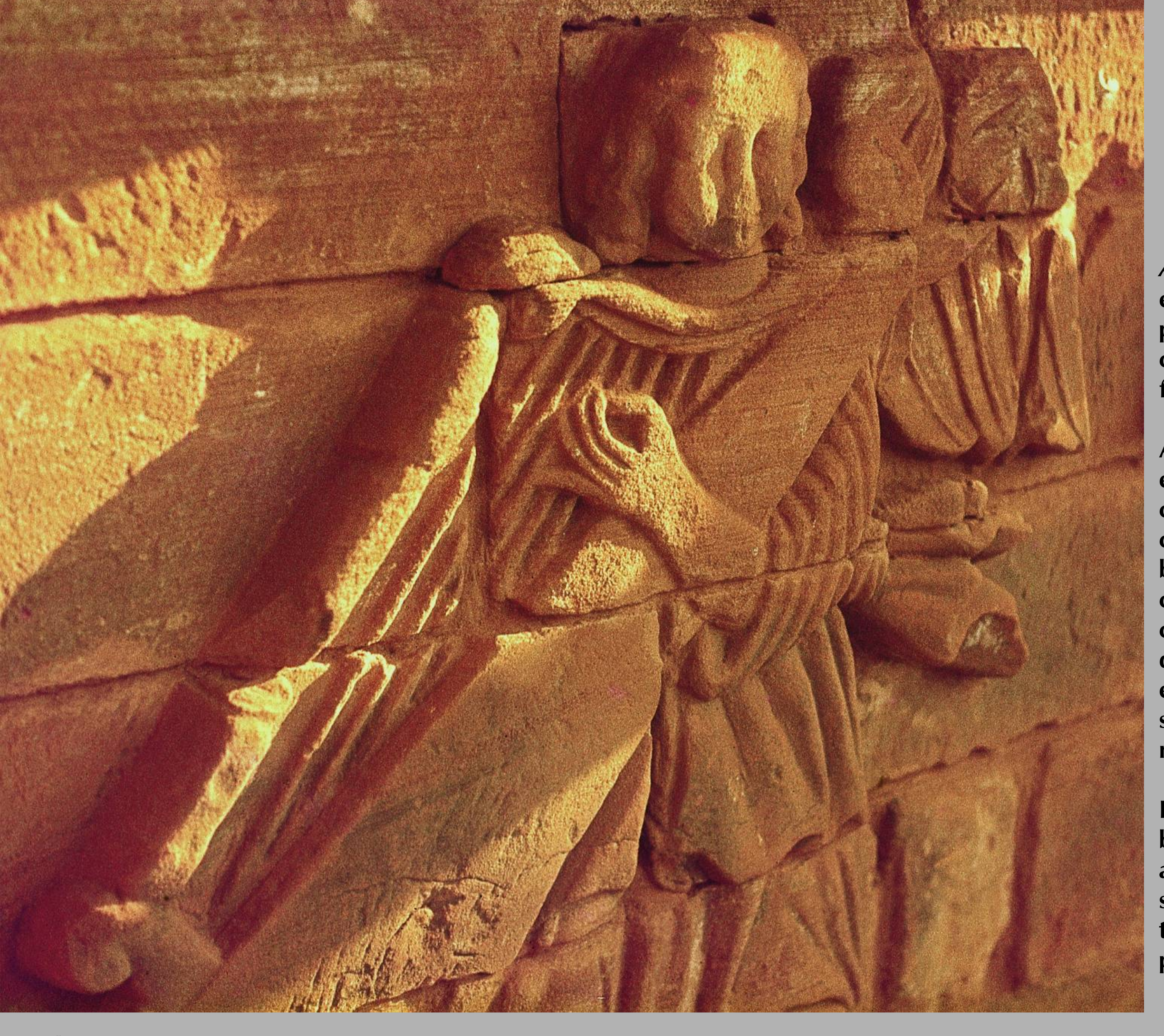


El espacio y la tercera dimensión en Trinidad

***Ángel arpista*. Su autor fue un escultor que se distinguió de los demás por su audaz concepción del espacio. Se trató de un tercer escultor guaraní que trabajó en los relieves del templo y se diferenció claramente de los dos primeros, autores de la mayor parte de los frisos.**

Podemos considerar este caso como excepcional ya que fue el único que talló un rostro de tres cuartos de perfil, también fue el único que diseñó una figura cuyas manos se ven de uno y otro lado de las cuerdas cuyo plano fue concebido transparente y no denso y opaco como en los demás arpistas.

Presbiterio, pared oeste. Friso de Trinidad. Paraguay.



El escultor de los frisos del este, de La Natividad.

Ángel arpista **cuya vista en escorzo destaca aún más la planimetría de la talla y de su concepción. Es el mismo de la fig. 370.**

A pesar del excelente diseño, equilibrio y belleza del conjunto y su hábil composición, la ausencia del brazo derecho es una carencia que sorprende al contemplador occidental y que quizás era advertida por el observador guaraní pero sin causarle mayores molestias.

Realmente la talla de ambos brazos significó un decidido avance, como el que ha significado la conquista de la tercera dimensión en las pinturas de Giotto.

Ángel arpista **del friso de La Natividad, crucero este. Según nuestros estudios estilísticos su autor fue también el escultor de los relieves del púlpito. Ruinas del templo de Trinidad. Misiones, Paraguay.**



El púlpito tallado en piedra asperón pintado y dorado a la hoja



Púlpito de piedra itaquí de la Iglesia de Trinidad, Paraguay

La caída de la bóveda produjo la ruptura en incontables fragmentos del bello púlpito. La mayoría de los trozos fueron encontrados y ensamblados nuevamente, hasta reconstruir, en una de las operaciones de anastilosis más exitosas, la casi totalidad del mismo. No tuvo igual éxito el tratamiento con paraloid a cuya consecuencias se debe el desprendimiento de todas las superficies.

Altura total: 3,05 m.
Ancho máximo: 1,95 m.
Altura de la taza o tribuna: 1,15 m.

Ángel de San Mateo



***Ángel*. Símbolo de San Mateo. Trinidad. Paraguay. Pieza recién desenterrada y aún no ensamblada en el Púlpito. Se notan cabellos con restos de oro a la hoja, hoy perdidos por la errónea restauración. Fotografía del autor de 1981.**



***Ángel*. Símbolo de San Mateo. Pieza recién desenterrada y aún no ensamblada en el Púlpito. En esta fotografía en escorzo resalta la autoría común de los frisos orientales y del púlpito. Trinidad. Paraguay. Fotografía del autor, 1981.**

León de San Marcos

Cabeza y pico del águila de San Juan

León, símbolo del Evangelista San Marcos y un fragmento de la cabeza del águila de San Juan con destellos de oro a la hoja. Púlpito de Trinidad. Paraguay. Fotografía del autor, 1981.

El Buey de San Lucas



***Buey*, símbolo de San Lucas, en su mitad superior ya tratado con *paraloid*. Dicho tratamiento destaca los colores pero no es permeable a la lluvia y ocasiona el desprendimiento de las superficies. Se observa en el extremo inferior derecho de la fotografía la cabeza del águila de San Juan. Fotografía del autor, 1981.**



Hallazgo de una gárgola jaguar "con orejas" entre los escombros de las bóvedas caídas. Ruinas de la Iglesia de Trinidad. Paraguay. Largo máximo: 0,75 m. Ancho máximo: 0,54 m. Diámetro abertura boca: 8,5 cm.

Ángel tenante, gárgola jaguar y pila bautismal. Ruinas de Trinidad

Los jaguares y los peces voladores se hallaban en lo alto de la iglesia en la confluencia de las aguas de los techos. En los días de lluvia era un espectáculo ver los chorros de agua arrojados por sus bocas.

Jaguar “sin orejas”: largo 0,77 m.

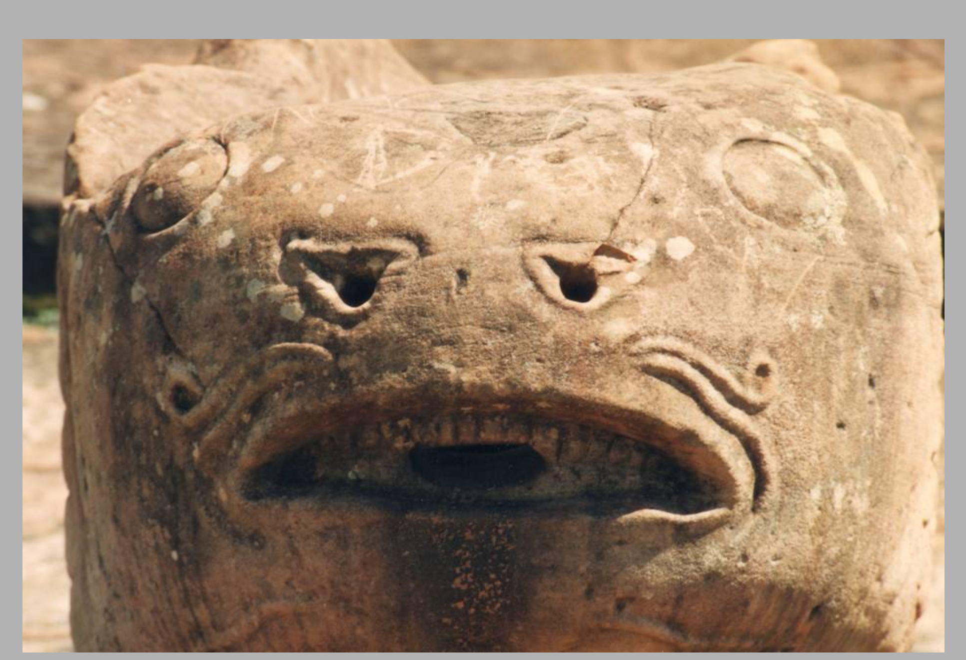


***Pila bautismal*. Ruinas de Trinidad. Paraguay.**
En las cuatro caras de la base de la pila bautismal está tallada la inscripción de la fórmula del bautismo: En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo.
Circunferencia pila: 1,20 m. Altura máxima: 0,95 m.
Altura base: 0,39 cm.



Gárgola del pez volador. ¿A quién se le podría ocurrir ubicar en lo alto de la iglesia a un pez? Solamente algún guaraní, experto en peces, desarrolló en su imaginación la idea de los peces de los que escuchó hablar a los padres, que eran "voladores" y pasaban encima de los barcos, y lo talló para ubicarlo en lo alto de la iglesia. Eso si, para evitar las bromas y las chanzas, a los que eran tan aficionados los guaraníes, un buen cartel de Volador ponía las cosas en su lugar. Resultaba evidente que la inscripción, trazada con la mejor caligrafía, debía estar ubicada en la panza para su lectura desde una ubicación inferior, desde el suelo. Las demás partes del pez eran para que las contemplen Dios y los ángeles, que miraban desde lo alto.

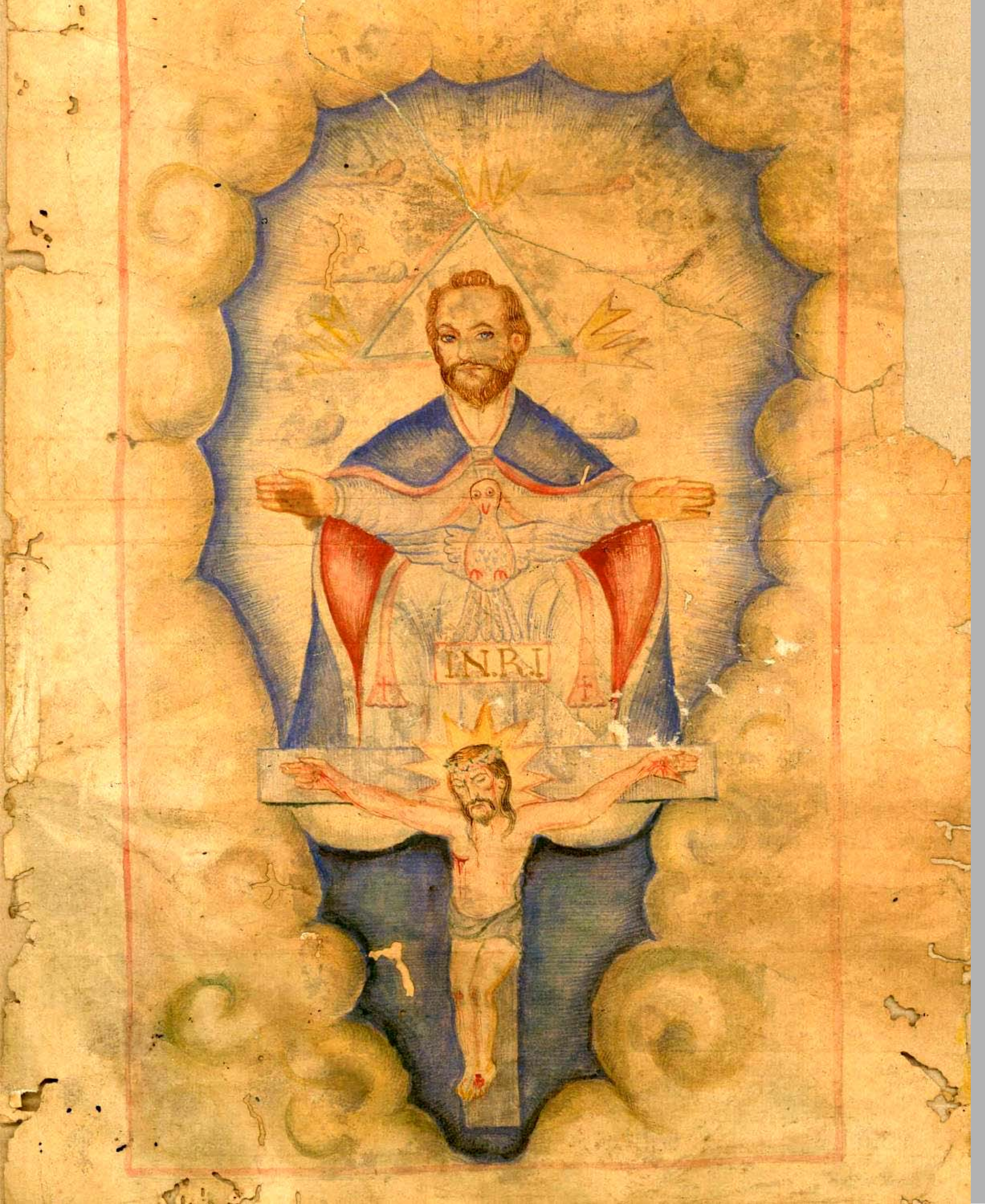
Actualmente los niños del pueblo, que entran a jugar gratis los domingos, terminaron destruyéndola. ¡Mis angustiosos reclamos no lograron ningún resultado!



Probablemente se trate de un dorado o un *surubí* muy estilizado.



Largo máximo: 1,10 m. Ancho máximo: 0,58 m.
Altura adelante: 0,55 m. Altura atrás: 0,51 m.



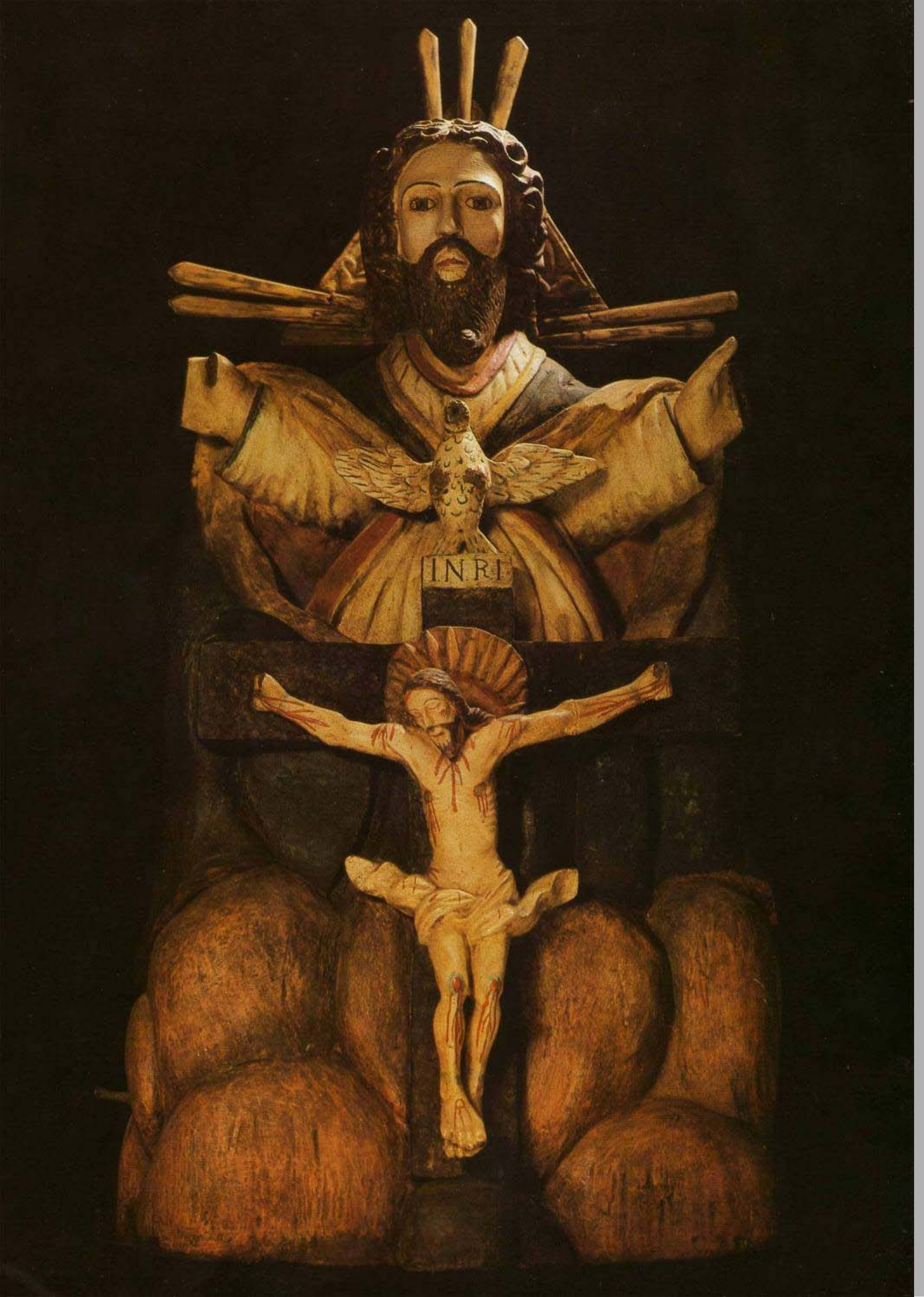
El modelo para la Trinidad de los barqueros

Acuarela del siglo XVIII. Representa a la Ssma. Trinidad en forma de un emblema conocido desde la Edad Media. Parecido esquema, pero ampliado, fue utilizado por Masaccio para su *Trinidad* de la iglesia de Santa María Novella en Florencia.

Proveniente de Trinidad, muy probablemente de mano del Padre Danesi quien, como aficionado al arte, la dibujaría y pintaría para los escultores trinitarios.

Seguramente la pintura fue el modelo para la imagen de bulto que presidió los viajes del barco de Trinidad a la procuraduría de Santa Fe. Allí se enviaba la yerba para pagar el tributo al rey, además de otros productos para su venta y adquisición de lo necesario para el pueblo.

Modelo de la *Trinidad de los barqueros*.
Propiedad del autor, quien la recibió de Liber Fridman, y éste de una familia de Trinidad, en 1941, que la cuidaba como valiosísima imagen de devoción. A ello se debe que, aunque con algunos deterioros, la acuarela sobrevivió dos siglos y medio.
Soporte papel, pintura acuarela.
Tamaño: 0,375 m x 0,25 m.



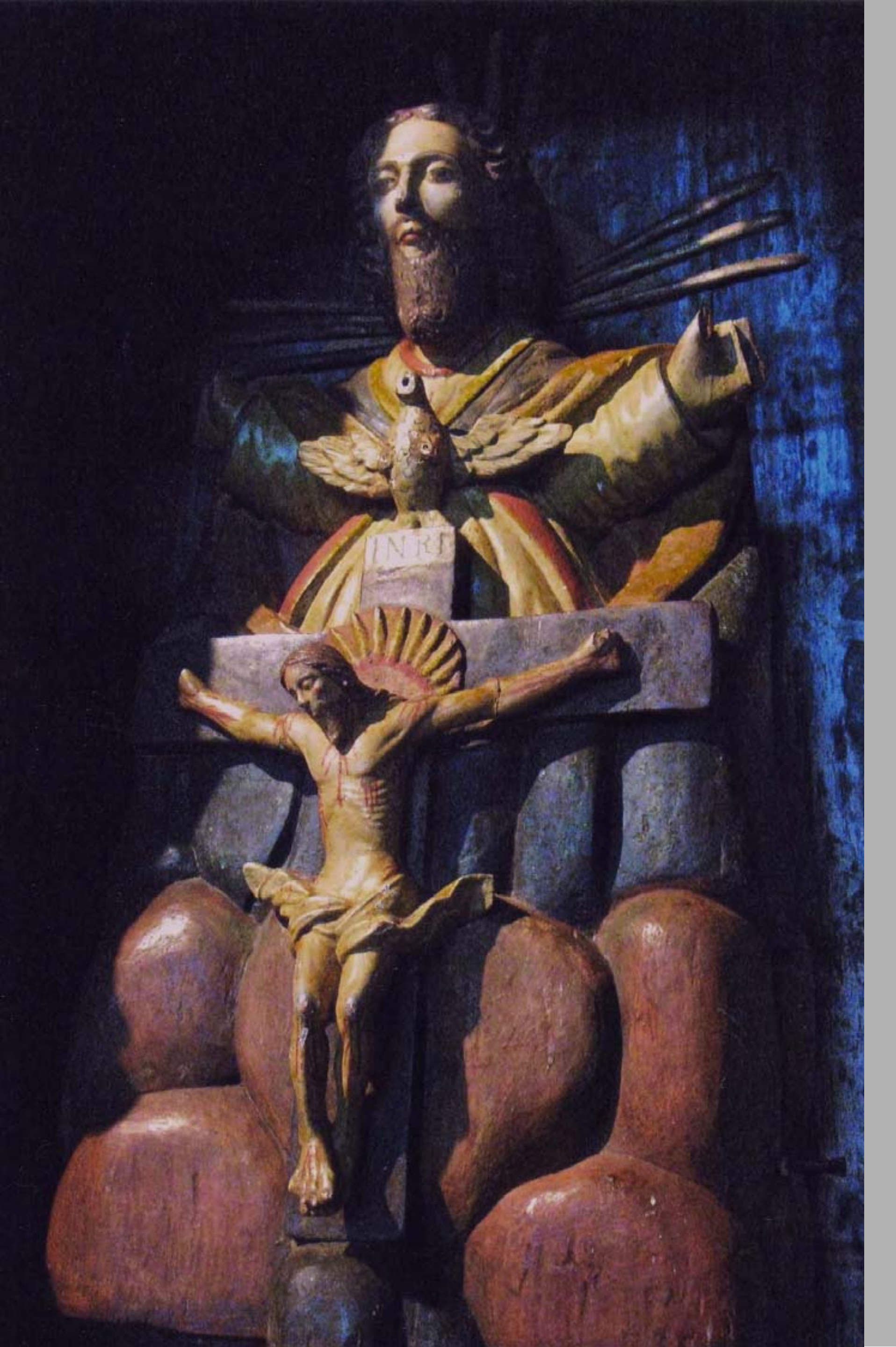
La “Trinidad de los barqueros”

La imagen de *La Trinidad de los barqueros* fotografiada en 1980 después de la última restauración.

En otra foto de 1941, de Liber Fridman, las manos de Dios Padre y las de Cristo se hallaban aún completas. Comparando el diseño que atribuimos al Padre Danesi se puede descubrir el modo de percibir y operar de la mente de los escultores guaraníes. De lo que no cabe duda es que ellos, basándose en el diseño de un aficionado, lograron una imagen de composición mejor resuelta. También las proporciones de las figuras, en especial la del Cristo, son más correctas y armoniosas.

Entre los elementos más modificados está el paño de pureza del Crucificado. Ambos extremos de dicho paño se levantan de un modo artificial para un observador europeo, pero que no sorprende al conocedor del estilo de los *pliegues aplanados* de la tradición misionera. Si desde el punto de vista lógico ese vuelo contradice la realidad, desde el punto de vista estético y compositivo esos paños constituyen un acierto notable. En efecto, al repetir el movimiento de apertura de los brazos de Dios Padre y de Cristo, los refuerzan y proyectan al frente, hacia el espectador. Mientras Dios Padre y el Espíritu Santo gobiernan el mundo, Jesús lo abraza y lo redime.

Trinidad de los barqueros. Madera policromada. 0,90 m. aprox. Fotografía del libro: Frings, Paul; Übelmesser, Josef: *Paracuaria*. Grünewald. Mainz, 1982, p. 88.



El paradigma de una imagen *chamánica*: la *Trinidad de los barqueros*

La imagen de la *Trinidad de los barqueros* ha protagonizado recientemente, en el año 2007, uno de los episodios de robo de imágenes más resonante de los últimos tiempos. Las circunstancias de la sustracción de la imagen con el limado de los gruesos barrotes de la ventana de la capilla y su posterior desaparición sumieron en profundo pesar a todo el pueblo trinitario y a los admiradores del arte misionero del mundo.

La aparición de la pieza a pocos días de la fiesta patronal, en cuya procesión ocupaba el rol protagónico, fue rodeada de circunstancias sin duda muy extrañas, y que el pueblo consideró sobrenaturales.

Pero además de esos sucesos poco comunes la imagen misma es uno de los mejores exponentes de lo que llamamos estilo *chamánico*. Se podría creer que en la última década los escultores guaraníes, dueños ya de un excelente oficio lograrían imágenes barrocas que intentarían acercarse más a sus modelos europeos. Si esas hubieran sido sus intenciones y la orientación de su cultura seguramente lo hubieran logrado. Pero lejos de imitar estilos europeos ellos plasman una de las imágenes más características de su cultura. Se trata de una talla imponente, no por sus dimensiones sino por su estilo y composición. En ella se ha logrado imprimir en la materia, como pocas veces en la historia misionera, la esencia de la idea de lo *chamánico*, del poder mágico, sobrenatural, como era concebido por la mentalidad guaraní.

Trinidad de los barqueros. Trinidad. Paraguay.
Fotografía gentileza Santos Platini.

Santísima Trinidad
del *Altar de las Ánimas*



Trinidad del *Altar de las Ánimas*. Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Originario del templo de Trinidad, Itapúa, Paraguay. Las medidas coinciden con el espacio-nicho del altar de las Santas ánimas del Purgatorio.



LA MIRADA HIPNÓTICA, DOMINANTE, DEL DIOS PADRE

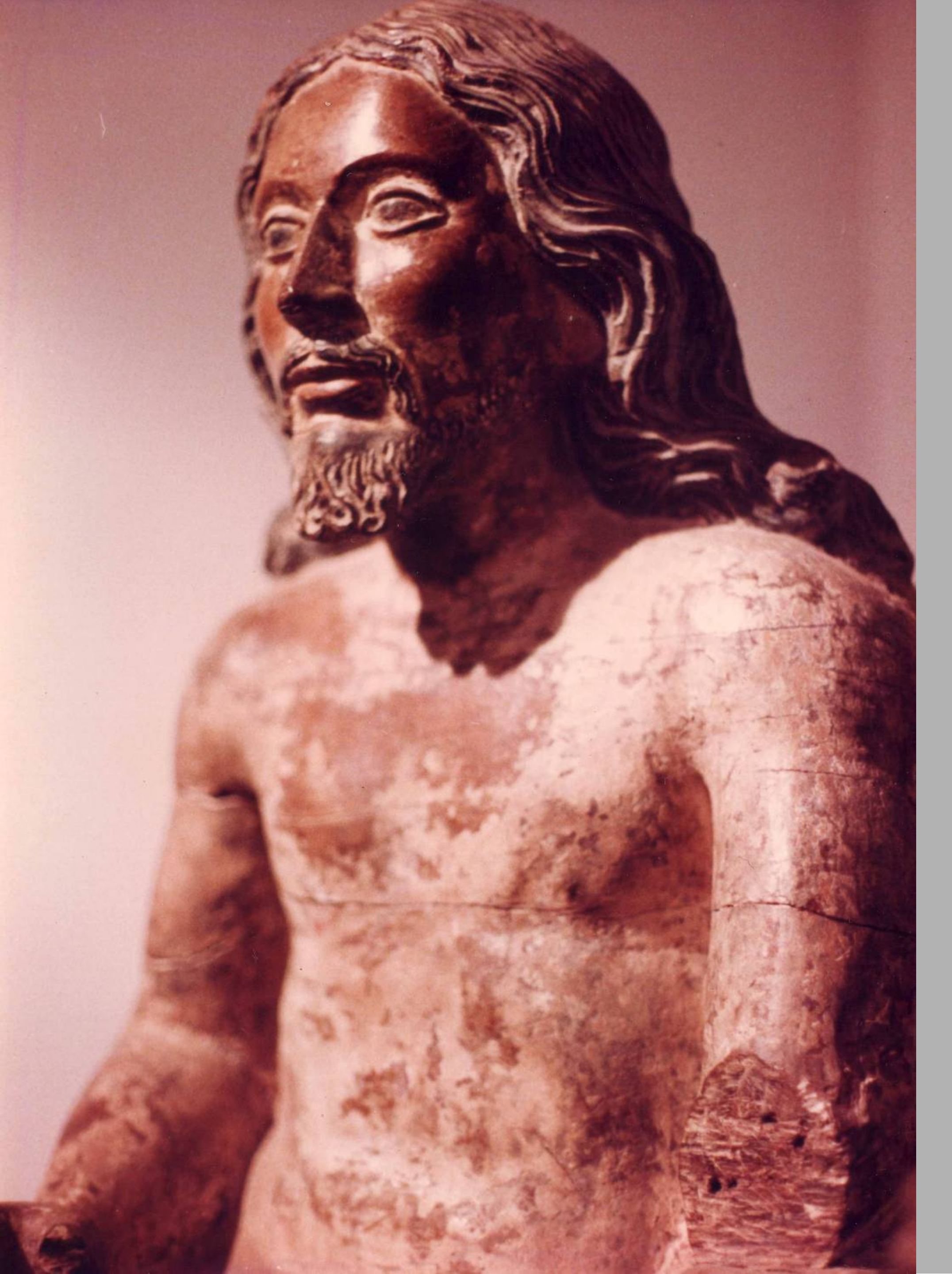
Toda la composición, las proporciones y el movimiento de la cabeza priorizan el gesto y el énfasis de la mirada. Ello no es condición ni característica del arte europeo sino un aporte exclusivo de los *santo apohára* guaraníes.

En esta mirada culmina el arte y la religiosidad de un pueblo que plasmó y vivió su propia interpretación del cristianismo.

La figura del Dios Padre, *Tupã*, Jahvé, Uno y Trino incorpora, resume los mitos de la selva sudamericana y las Invocaciones elevadas de los desiertos arábigos que echaron los cimientos de la teología judeo-cristiana. Es difícil seguir el rastro de todas esas tradiciones recogidas por la sensibilidad del artista guaraní misionero. Es el Dios creador del Ayvu Rapyta que por fin parece hallar su rostro.

Antes de existir la tierra,
en medio de las tinieblas primigenias,
antes de tenerse conocimiento de las cosas,
creó aquello que sería el fundamento del lenguaje humano
e hizo el verdadero Primer Padre Ñamandú que formara
parte de su propia divinidad.

Habiendo concebido el origen del futuro lenguaje
humano, de la sabiduría contenida en su propia divinidad,
y en virtud de su sabiduría creadora,
concebió el fundamento del amor,
Antes de existir la tierra,
en medio de las tinieblas primigenias,
antes de tenerse conocimiento de las cosas,
y en virtud de su sabiduría creadora,
el origen del amor lo concibió.



EL DIOS HIJO: JESÚS, EL SALVADOR

El Dios que aceptó vivir entre los hombres, ser clavado en la cruz y convertirse en alimento para compartir con sus amigos amados la vida eterna. Aunque su mirada acompaña en intensidad a la de Dios Padre en su rostro se esboza una sonrisa.

Igualar los dos personajes integrantes de la misma divinidad y a la vez diferenciarlos constituyó el mayor desafío para el artista misionero. El poema mítico de la creación guaraní, Ayvu Rapyta, lo describe del siguiente modo:

Habiendo reflexionado profundamente,
de la sabiduría contenida en su divinidad,
y en virtud de su sabiduría creadora
creó a quienes serían compañeros de su divinidad.



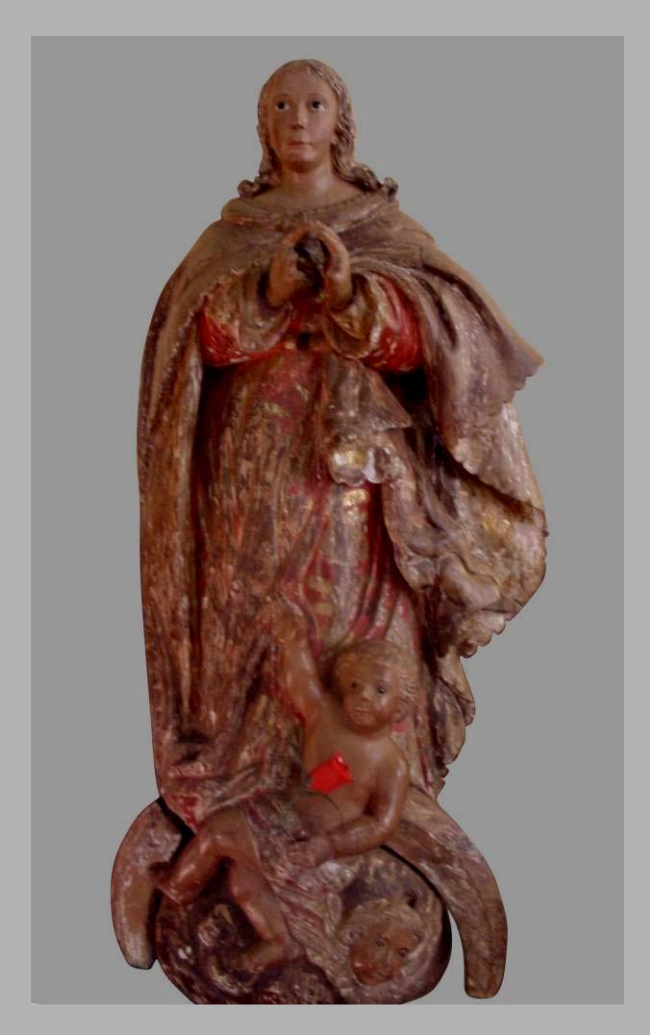
LA MIRADA HIPNÓTICA, DOMINANTE, DEL DIOS PADRE

Dios Padre cuya penetrante mirada no se logra con recursos escultóricos sino con el artificio de ojos de vidrio que potencializa los ojos de un modo desconocido hasta entonces.

Es curioso que el artista guaraní, que rechazaba los recursos del trampantojo español de las imágenes de vestir en cambio acepta este recurso porque se inscribe en su larga búsqueda de potencializar las miradas que conecten la imagen sacra con el espectador-orante.

***Dios Padre*.**
Madera policromada y ojos de vidrio.
Capilla de las ruinas de Trinidad. Itapúa, Paraguay.

La mirada hipnótica de la *Inmaculada Concepción* de las ruinas de Trinidad, Itapúa



La mirada de la Virgen logra un efecto impresionante con el sistema de ojos de cristal, utilizado por el *santo apohára* con toda la conciencia de sus nuevas posibilidades.

La mirada como instrumento de educación, estabilidad e integración social

- Aun actualmente en algunas etnias de las selvas y bosques, la mirada de los integrantes de un grupo social hacia el niño es el principal medio de la formación de la conciencia social y la educación del mismo.

- La madre mientras amamanta debe mirar siempre al niño y no atender ninguna otra tarea. El proceso del amamantamiento suele durar hasta que el niño lo decida o hasta que otro niño lo requiera. Pero la mirada de la madre es inseparable y fundamental en ese proceso.

- Es probable que el escultor guaraní no conciba ninguna relación social, ni la oración, ni el culto, sin esa relación intensa de las miradas. Ser mirado es indispensable para que la relación con la imagen cumpla su propósito y sentido.

- Es posible que desde la primera imagen guaraní, la *Virgen de Habiyú*, pasando por las diferentes *Tupãsy*, hasta las últimas imágenes el tema de los ojos y de las miradas fue prioritario.

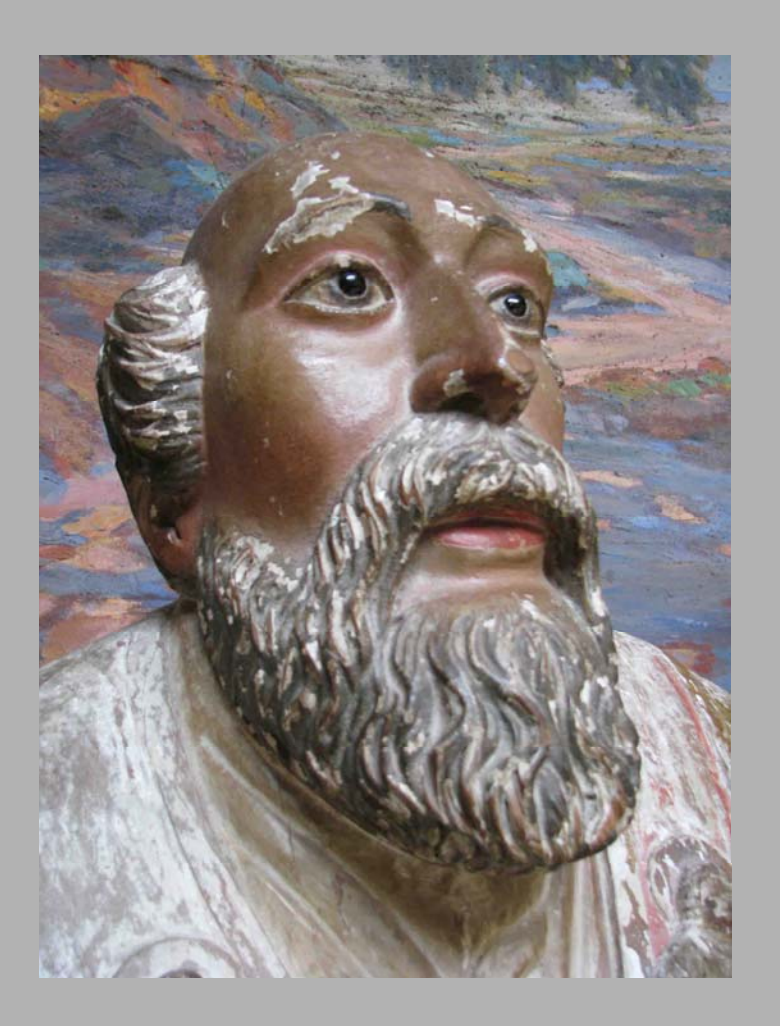
- En cambio, en el el estilo barroco traído a las misiones a fines del siglo XVII, las miradas se orientan a diferentes direcciones espaciales, pero no al orante que las implora.

- Si conociéramos el tema de las reflexiones de los intelectuales guaraníes en sus conversaciones con los padres jesuitas y sobre todo con los escultores locales y sin duda con Brasanelli, sabríamos que en buena parte las objeciones al estilo barroco se referían al tema de las miradas.

- Si bien no tenemos documentos que se refieran a estas reflexiones y probablemente obstinadas polémicas, las imágenes mismas las proclaman y denuncian constantemente.

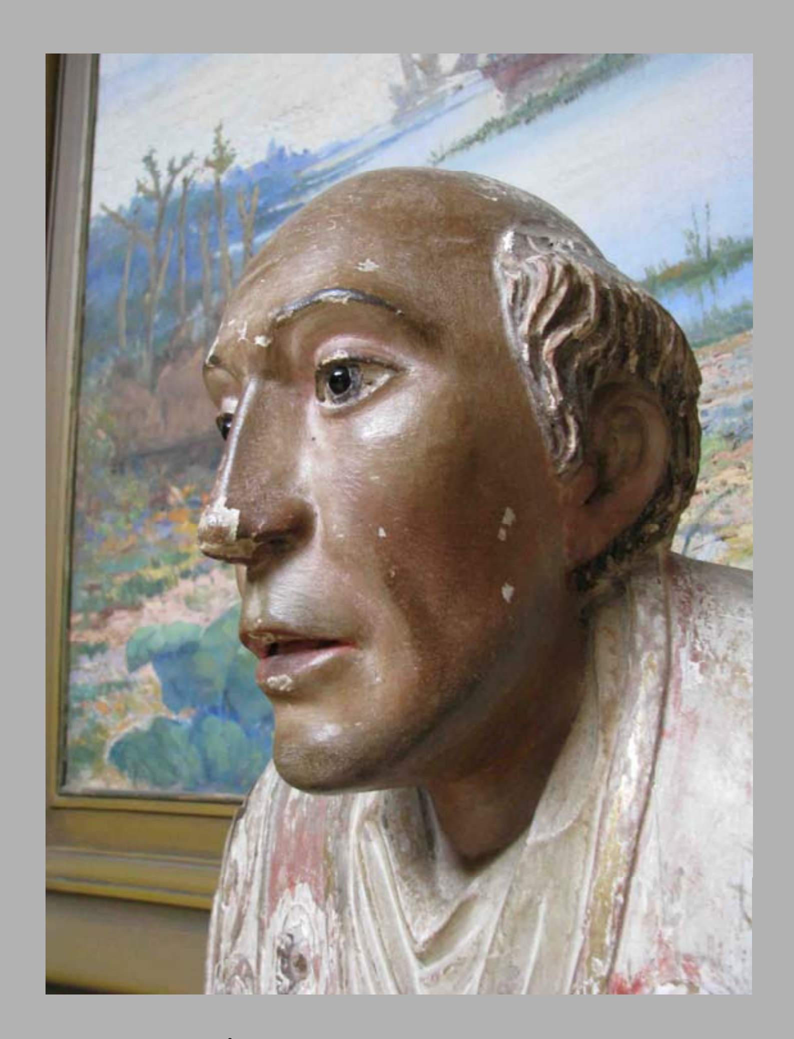
- El hecho de que los jesuitas comprendieran este tema significa la aceptación de razones muy poderosas para ello que no pueden ser solamente un problema de pliegues y sus estilos. Lo que ocurrió es que dichos pliegues eran elementos simbólicos y constitutivos de esa cultura de las miradas y hacían a la concentración o distracción del tema central de dichas miradas.

El poder de la mirada



San León Magno.
Talla en madera policromada.
Procedente de Trinidad, Paraguay.
Museo de Ciencias Naturales.
La Plata. Argentina.

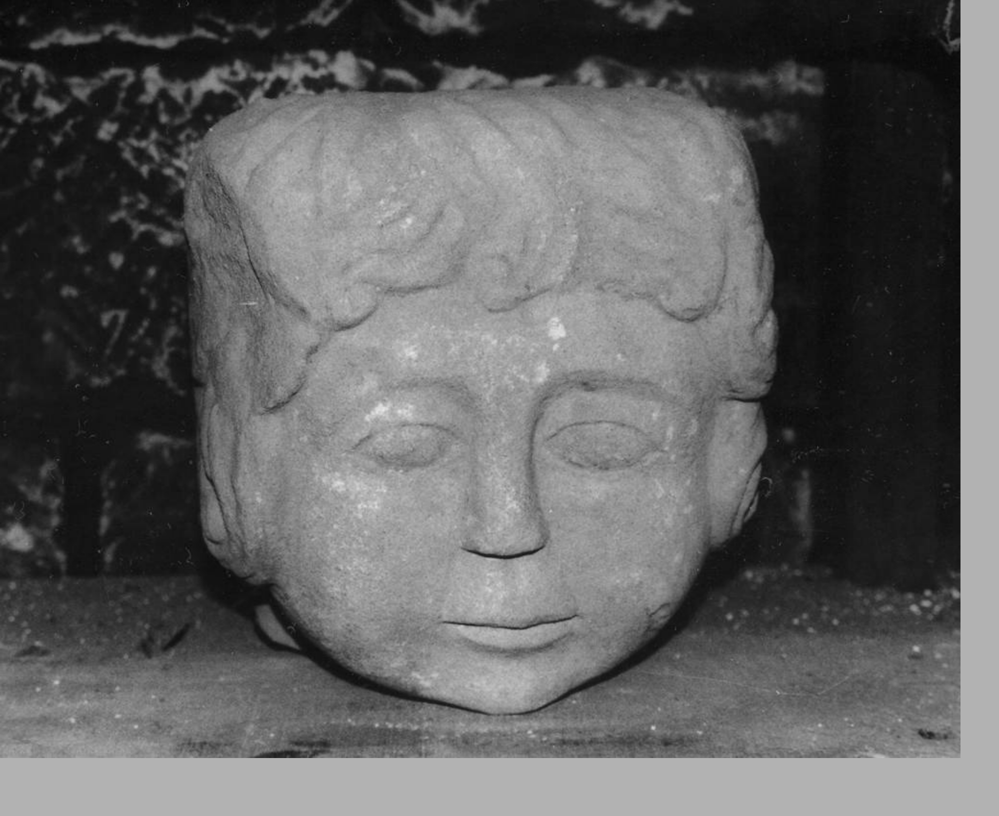
El poder de la mirada



San Gregorio Magno.
Talla en madera policromada.
Procedente de Trinidad. Paraguay.
Museo de Ciencias Naturales.
La Plata. Argentina.

Un gran taller de escultura en Trinidad

Los ángeles de miradas chamánicas





Cabezas de ángeles: taller de Trinidad

Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.

La diversidad de estos rostros hace pensar, no solo en autores diferentes sino en talleres distintos, pero no fue así, todos fueron "trinitarios".

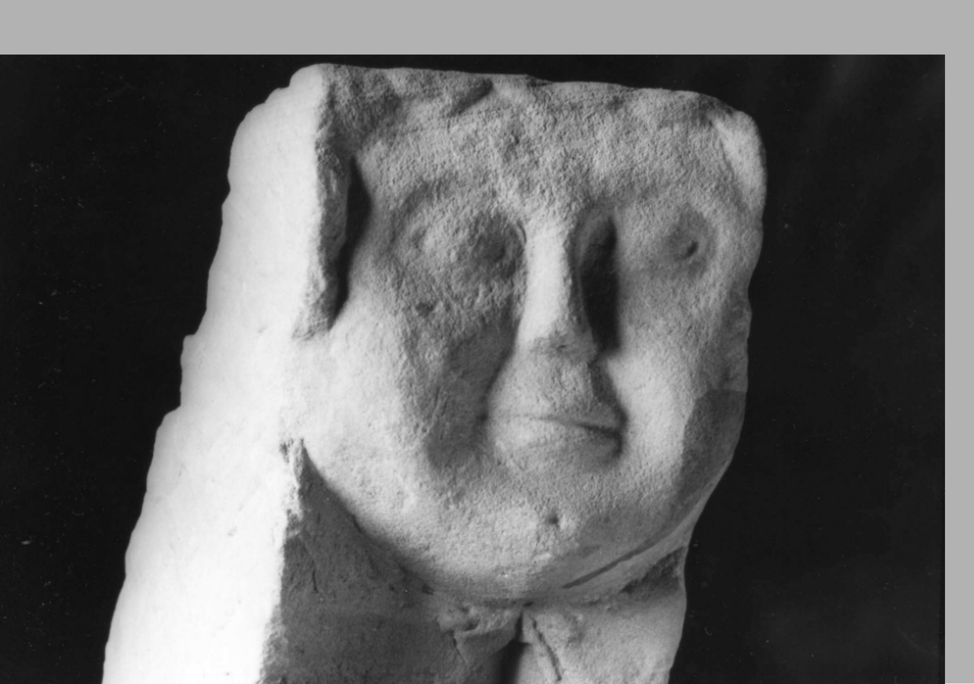




Cabezas de ángeles

Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.

El impacto de la lluvia de golpes recibidos en la caída de las bóvedas no logró borrar las expresiones humanas talladas por los escultores guaraníes en la piedra itaqui.











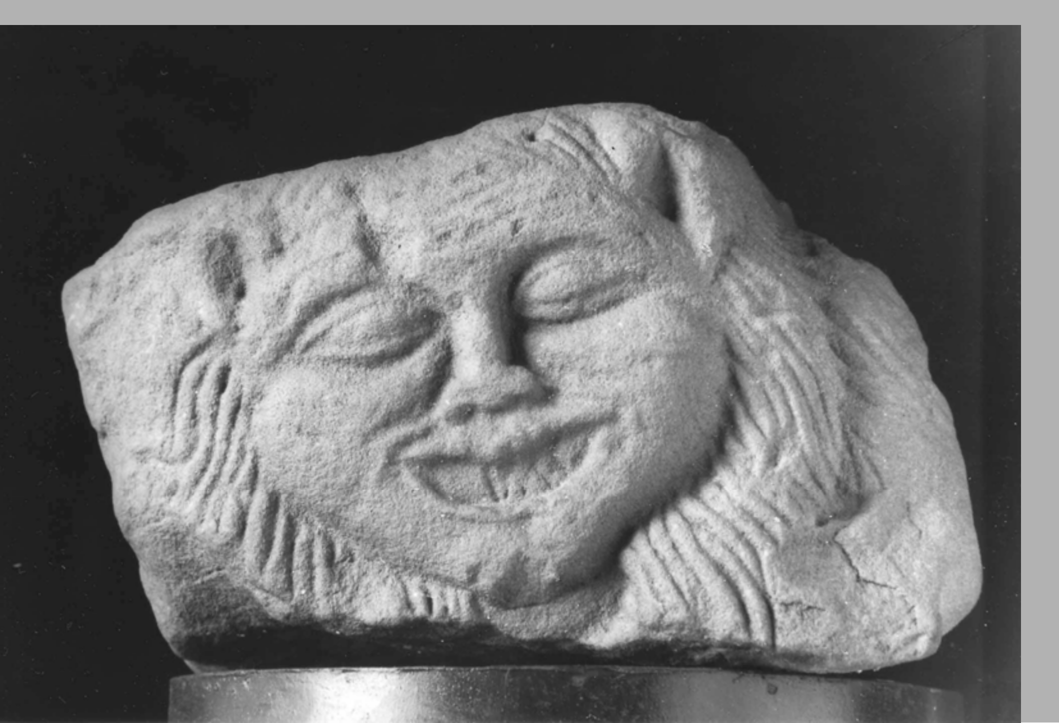
Cabezas con rostros diferentes y miradas hipnóticas

Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.

Los cabellos parecen provenir del mismo modelo para todos los ángeles. Pero las diferencias de los rostros desmienten el modelo único.







Tres cabezas muy diferentes

a. Cabeza de ángel - retrato con mirada absorta y el típico rizo en la frente.
b. Quizás cabeza de un rey mago negro u otro personaje sin cabellos, o todos de un costado, que pueden ser también un velo o parte de turbante. Una cabeza muy misteriosa de la que poco sabemos.
c.- Cabeza de *aña,* diabla, con melena y rostro felinos. Parte de un conjunto perdido.





Ángeles de Trinidad



Quizás este ángel era parte de un capitel, o de una pilastra u otro elemento arquitectónico que exigía adaptarlo a su forma geométrica y prismática. Sus dos caras enfrentan la luz en forma muy diferente. La cara que está en penumbra se vale de profundos trazos de cincel para modelar la cabellera con fuertes sombras. No sabemos como se ubicaba esta cabeza en la iluminación, sin duda cambiante, de la iglesia, pero su diferente modelado responde al impacto, también diferente, de la luz o de la sombra sobre sus dos planos de distinto relieve. El encuentro de esos planos, uno iluminado y otro en sombra define el perfil de la cabeza, perfil que el escultor buscó y exaltó como un hallazgo imprevisto de su aventura plástica.

El otro ángel, a pesar de la casi mitad de su rostro faltante permite juzgar que fue la simetría su argumento escultórico principal y diferente del anterior. Coinciden en cambio, ambos, en confiar a la luz el resultado de sus obras.



Cabeza de ángel de frente y ¾ de perfil

Sacristía de las ruinas de Trinidad. Itapúa, Paraguay.

Este ángel y varios más del conjunto rescatado en las ruinas desmienten rotundamente las afirmaciones de que el escultor guaraní, obligado a copiar modelos extraños, nunca reflejó en sus obras la propia realidad que lo rodeaba. La forma de la nariz, de las mejillas y especialmente de su boca, además de destacar los rasgos étnicos guaraníes, individualizan a esta talla como el retrato de un personaje concreto que posó como modelo.

¡Cuantos retratos de dignatarios civiles y eclesiásticos de la época, a pesar de sus terciopelos e insignias de rango y poder, carecen en cambio de ese soplo vital que posee este retrato de un humilde guaraní! “A todos los tapa ya la tierra” diría Jorge Luis Borges. Es verdad, pero el arte concede algo de esa perdurabilidad que no otorgan ni las riquezas, ni el poder, ni la vanagloria humana. En esta imagen se han inmortalizado los guaraníes trinitarios, entre quienes estaba el retratado. También adquirieron inmortalidad los magníficos escultores que plasmaron obras que sobrevivieron al tiempo y a la caída de la iglesia. Finalmente se inmortalizaron, también, los curas jesuitas, el P. Danesi y el P. Valdivieso, que trabajaron en la organización del pueblo, sus talleres y la fábrica de la gran iglesia.



Cabeza de ángel sonriente

Sacristía de las ruinas de Trinidad. Paraguay.

De los diversos ángeles, la mayoría, si no todos, son querubines de facciones idealizadas o imaginadas. Pero hay algunos que son retratos seguramente. Ellos corresponden a las descripciones del obispo que reclamaba para techar la Catedral de Buenos Aires *"indios inteligentes y maestros"* o también a las de Humboldt cuando escribía: *"sus ojos denuncian inteligencia y la costumbre de reflexionar"*, o Alcides d´Aurbigny: *"una raza diferente de las demás por su inteligencia"*.

Si el retrato del ángel anterior, Fig. 401, reproduce los rasgos étnicos del guaraní, este otro, probablemente del mismo escultor, logró captar y comunicarnos la psicología de una expresión fugaz, instantánea, detenida e impresa en la rígida piedra. Los distintos deterioros, la desaparición casi completa de la nariz, del labio superior y de parte del mentón, casi pasan desapercibidos ante la impactante y dominadora presencia vital de este retrato.

¿Se ha pintado o esculpido en el período colonial un rostro tan alegre y vital como este guaraní que filtra su mirada a través de las ruinas para comunicarse con nosotros?



Virgen María coronada como madre y reina del universo

Difícilmente logremos reconstruir la escena a la que perteneció esta imagen de María coronada. Pudo haber sido un relieve de un altar con la escena del último de los misterios gozosos de la oración tan difundida entre los guaraníes de las misiones, el rosario.

Dicho último misterio contempla la coronación de la Virgen por madre y reina de todo lo creado. También pudo representar a la Virgen entregando el rosario o el escapulario.

A pesar de las escasas dimensiones del fragmento salvado podemos aquí repetir la famosa frese del P. Ramón Tissera:

"Una sola piedra labrada significa más que el majestuoso Himalaya".

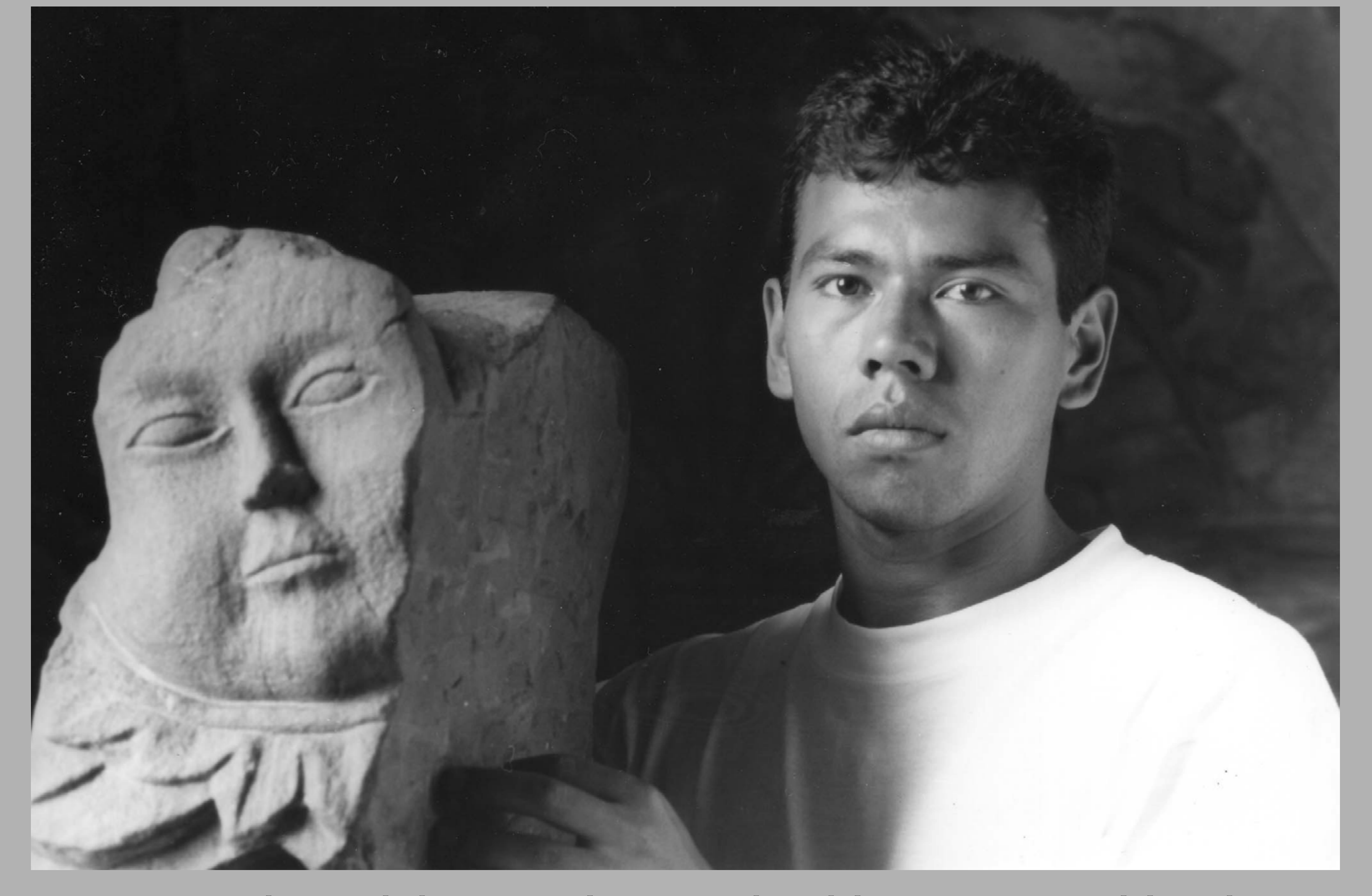
Este fragmento nos informa, además de la iconografía representada de María como reina, la perduración hasta el fin del ciclo misionero del estilo tradicional de *estatua horcón* seguido por el escultor de esta imagen y seguramente en la escena de la que ella formó parte.



La virgen y el Niño Jesús

Museo de la antisacristía de la iglesia en Ruinas. Trinidad, Itapua, Paraguay.

Probablemente se trató de un gran relieve policromado con la Virgen sedente y el Niño de pie a su lado. Los cabellos del Niño Jesús son muy semejantes a los de algunos ángeles como el de la fig. 396 c. También los pliegues del velo de la Virgen recuerdan por su tratamiento sintético y de grandes trazos a la *Santa Ana* del Museo de la Plata. Sin duda que el velo debía equilibrar, en la composición, la frondosa cabellera del Niño. Se trata de una etapa estilística, de la cual, debemos confesarlo, sabemos muy poco. Por el fragmento que se conserva de este relieve podemos vislumbrar a un notable escultor del cual no sabemos casi nada, ni tenemos otros ejemplos para conocerlo mejor e identificar su estilo y descubrirlo en otras obras de Trinidad.



Un joven de Trinidad, Jorge Barbosa, guardián del museo y gran colaborador

Sin su ayuda no hubiera podido obtener estas fotografías de las pesadas cabezas de piedra trasladadas de la oscura estantería a la luz de un gran ventanal. El contraste de ambos, del rostro humano y el rostro de piedra es impactante. Los dos posan, pero un cincel y un mazo en manos del joven volvería esa relación mucho más estrecha y explícita.



El misterio del color de los ángeles de Trinidad

Por los restos de la base de estuco sabemos que todos estos ángeles estaban pintados de intensos colores. Pero de todos ellos uno sólo se ha salvado con su policromía original.

Dichos colores, aunque deteriorados, nos permiten reconstruir el estado de los demás ángeles e imaginar el gran impacto que producían en su conjunto, todos ellos, en su ubicación en la iglesia.

Esta diapositiva muestra el rostro de uno de los numerosos ángeles de las claves de los arcos, que por permanecer enterrado, no ha perdido totalmente el color como los demás.

Museo de la antisacristía de la iglesia en ruinas.
Trinidad. Itapúa. Paraguay.

La originalidad de las cabezas de los ángeles

Salvo que se trate de tallas policromadas, las fotografías en blanco y negro destacan mejor las formas de las esculturas que las de color. Por ello preferimos exponer estas imágenes como fueron fotografiadas hace más de veinte años solo en sus luces y sombras. Además, entonces se veían más enteras que en la actualidad.

Hemos iniciado la presentación de esta Historia del Arte misionero con un retrato de la Virgen, realizado en colaboración de un jesuita y un guaraní, Luis Berger, y M. Habiyú. El discípulo modificó el tamaño de los ojos de su modelo, sin que el maestro lo corrigiera. En forma parecida concluimos esta Historia con una serie de más de veinte cabezas de ángeles, desenterrados de las ruinas de Trinidad, todas diferentes, cuyo despliegue de creatividad y originalidad supera todo cuanto se pudiera imaginar hoy en una época en la que la imitación es mal vista y aún la palabra copia es considerada en arte como un descrédito.

Este hallazgo entre las ruinas es un alegato en favor de la creatividad y originalidad del artista guaraní y al mismo tiempo un claro apoyo de la tesis del aliento de los jesuitas a esas manifestaciones. Es importante no pasar por alto estos ejemplos y analizarlos en todas sus consecuencias. Si estos ángeles tuvieron un modelo, o quizás, como ocurre en un taller, siguieron las obras de los ejecutantes más calificados, no sería posible que ellos muestren, no solamente tantas diferencias entre una y otra cabeza, sino un decidido énfasis en tales diferencias. Dicha variedad de los rostros de los ángeles, según la tradición artística del arte religioso de occidente, nunca se vio y tampoco convenía verse en las cabezas de los ángeles de una misma iglesia. De que existió un intento de homogenización lo prueban los rizos parecidos de algunas cabelleras, pero los rostros de los ángeles son totalmente diferentes.

¿Por qué el director de obra no exigió más ajuste a un modelo, siendo que los guaraníes podían satisfacerlo ya que eran extraordinarios copistas? Se trata de una pregunta difícil de responder sobre todo porque ella contradice demasiado nuestras ideas sobre la relación de dependencia de los guaraníes con los jesuitas. Estas cabezas de ángeles, casi de tamaño natural, conviene analizarlas una por una, y no dejar pasar ninguno de sus detalles y características. Solo un detenido análisis de sus similitudes y diferencias permitirá trascender la calificación genérica de los escultores guaraníes anónimos, permitiendo recrear sus personalidades individuales a pesar del tiempo de dos siglos y medio transcurridos.

A partir de este hallazgo no es ya suficiente hablar de estilos de talleres, en este caso del de Trinidad, sino de fuertes individualidades que pujaban por distinguirse y exhibir sus propias preferencias y estilos personales. La Historia del Arte Misionero logra en las esculturas de Trinidad, sus frisos de ángeles músicos y estas cabezas de ángeles individualizadas, un broche de oro que cierra un período de grandes realizaciones y abre otro nuevo de grandes expectativas, que se han frustrado por la expulsión.


El color en la iglesia
de piedra de Trinidad
“Lo interior de la iglesia
de pintura tan hermosa
que parece la gloria que representa”
Padre Jaime Oliver S. J.
FRUTA Y HOJAS.



Ánfora con flores. Trinidad. Paraguay.



Tablita, Vaso con flores, Santiago del Estero, Argentina. Proveniente del antiguo templo de San Ignacio Guazú demolido en 1919 y vendidos sus componentes en ese año y los siguientes.

El ánfora con flores pintada sobre un tablero del techo de la antigua iglesia, a pesar de los colores desvanecidos de la fotografía del año 1982, se descubre similar a la tallada en la piedra asperón.



Color en Trinidad. Paraguay.



Una Inmaculada sin cabeza y las manos cruzadas sobre el pecho

Se asemeja a *Inmaculada sin cabeza* de Concepción de la Sierra. Fig. 178.

Fragmento de relieve de una *Inmaculada* sin cabeza. Los pliegues de la túnica son los arcaicos de las estatuas horcones y el manto de *pliegues aplanados*.

Los restos de estuco nos permiten imaginar la belleza de este relieve en su estado y ubicación original en la iglesia.



Ejemplos de color. Trinidad. Paraguay.



Un ala con color. Trinidad. Paraguay.



Columna o pilastra que actualmente sirve de soporte a una mesita de ladrillos de cerámica vidriada del museo. Originalmente fue un fragmento de un conjunto de pilastras con motivos de pétalos y cálices florales, de delicados colores, que adornaba un altar, o un baptisterio u otro sector especial del templo.

¿Cual sería el castigo que la historia debiera reservar a los vándalos, y a sus descendientes, que destruyeron tan maravillosas obras de civilización humana?

Trinidad del Paraná. Misiones, Paraguay.



Rama del árbol de yerba mate que conserva restos apreciables de policromía. Foto gentileza Rev. René Krüger.

EPÍLOGO: *"EL INGENIO Y EL AFECTO"*

Se han buscado numerosas fórmulas que expresen y resuman el misterio de la sociedad floreciente de las misiones, de su éxito social y cultural y económico. Algunos consideran que ese éxito nunca existió y que se trata de idealizaciones de la posteridad. Otros piensan que la fórmula de los jesuitas fue el "pacto guaraní-jesuítico" para evitar las encomiendas y otros males instalados por los conquistadores. Quizás se trate de una de las más interesantes explicaciones pues justifica con cierta lógica, muchas, aunque no todas las situaciones que se dieron en esa época durante las fundaciones de las nuevas reducciones.

La construcción de una cultura "a pesar de los jesuitas" es otra fórmula que permite asociar dos aspectos contradictorios: por una parte una gran admiración por la etnia guaraní, su mentalidad y sus expresiones artísticas. Por otra parte una visión crítica del proyecto jesuítico y de la praxis que lo sustentó. Las estrategias de ese grupo crítico de los jesuitas separan y contraponen a estos últimos de los guaraníes, ya que éstos son considerados las víctimas de las ambiciones de poder y de bienes materiales de los primeros.

En nuestras investigaciones hemos adoptado como fórmula que resume y a la vez explica el secreto de las misiones la expresión del P. Ruyer al describir la confección del primer retablo de las misiones. Escribe el Padre Ruyer:

"[…] *el P. Vicente Badia a emprendido hacer por su mano un famoso retablo que tiene començado con sus columnas, i vultos de relieve con mucho ingenio y curiosidad* […] *que aunque el P. Vicente nunca aprendio este oficio su buen ingenio, i afecto* […] *le han hecho traçar lo que un muy buen artífice hiciera arto en alcanzar, i quatro Indios que ayudan al Padre en esta obra, están ia tan diestros, que se admiran los Padres de verlos."*(*)

Esta fórmula de "Ingenio y afecto", se anticipa en 400 años a los métodos modernos de la "inteligencia emocional" los cuales son los responsables del gran éxito que tuvieron los jesuitas y los guaraníes, siendo beneficiados, unos como otros, de su aplicación. Pero no se trata de un simple método didáctico o pedagógico, como podría creerse. Se trata de un sistema de convivencia y organización social, de una cultura diferente, nueva, basada en el principio revolucionario de "ingenio y afecto", el cual no conoce obstáculo difícil de superar, ni logro imposible de alcanzar.

* Carta del P. Claudio Ruyer, desde Santa María del Iguazú, en: Leonhardt, Carlos, S. J.: *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús (1615-1637). Documentos para la Historia Argentina. Iglesia.* Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Históricas/Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires, 1929, t. XX , pp. 291 y 292.

Homenajes, dedicatorias y agradecimientos



El Arq. Carlos Luis Onetto en noviembre de 1997, 50 años después de los trabajos de la restauración, en su última visita a las misiones en compañía del autor.

Ruinas de San Ignacio Miní. Misiones. Argentina.

Dedicatoria

A mi madre, evangelizadora de varias generaciones.

A mis hermanos, hijos y nietos que comparten mis ideales y utopías.

Dedico también este libro a los estudiosos que consagraron sus vidas a la investigación de las culturas de América y hoy luchan por su conservación y promoción.



La madre del autor, Gizela Grobler Sustersic, en las ruinas de Trinidad, hoy de 97 años de edad, durante las tareas de restauración y del relevamiento fotográfico llevado a cabo por el Dr. Luis Orfeo. (Sobre la pared de la antigua iglesia)

Fotografía del año 1981.



HOMENAJE
A LOS JESUITAS MÁRTIRES
CUYOS NOMBRES TRASCENDIERON
EN LAS CARTAS ANUAS
Y A LOS GUARANÍES
QUE MURIERON AUN EN MAYOR
NÚMERO POR ESTA EMPRESA
Y CUYOS NOMBRES
NO SE CONSERVAN

Placa conmemorativa ubicada en la pared de la entrada al Museo de San Ignacio Guazú. Paraguay.
Fotografía gentileza Rev. René Krüger.

Agradecimientos a las instituciones que apoyaron esta investigación

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina (CONICET) que financia mis investigaciones desde 1990.

A la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. A su Decano Dr. Héctor Hugo Trinchero, a la Vicedecana, Dra. Ana María Zubieta, por sus esfuerzos en democratizar nuestra Facultad. Al Secretario de Investigación y Posgrado, Prof. Claudio Guevara, por el apoyo brindado al Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio Payró", donde desarrollé mis investigaciones.

Al Centro de Artes Visuales y al Museo del Barro de Asunción (Paraguay), y a sus Directores Carlos Colombino y Osvaldo Salerno por la colaboración brindada a mis investigaciones en ese centro artístico. También agradezco a su ex director y actual Ministro de Cultura del Paraguay, Ticio Escobar, el poner a mi disposición el catálogo del Museo, de su autoría, cuyos análisis fueron el punto de partida de los estudios de esas piezas y un aporte metodológico para la comprensión del arte religioso e indígena del Paraguay.

Al Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró y a su personal: la Secretaria Académica Lic. Estela Auletta, a la Profesora Susana Fabrici, la Lic. Lisa Di Cione, a los Bibliotecarios María Angélica Santillán y Gustavo Minutolo y al Técnico Germán Justo que me acompañaron diligentemente en las tareas de la atención de los investigadores y la organización de la biblioteca y de las "jornadas", además de otras funciones del Instituto, lo que me permitió encontrar el tiempo necesario para dedicarme a la investigación, los viajes y la redacción de este libro durante estos últimos cinco años.

Agradecimientos a archivos, museos y colecciones

Agradezco a las autoridades y al personal de los siguientes archivos, bibliotecas, museos y ruinas:

Archivo General de la Nación, AGN. Buenos Aires, (Argentina)
Archivium Romanum Societatis Iesu, ARSI. (Roma)
Archivo Histórico Nacional de Madrid, AHNM. Madrid, (España)
Archivo Histórico Nacional de Santiago de Chile. AHNSCH. (Chile)
Archivo Nacional de Asunción, ANA. Asunción, (Paraguay)
Archivo General de Indias, AGI. Sevilla, (España)
Biblioteca Real, Madrid, (España)

Centro de Artes Visuales / Museo del Barro, Asunción (Paraguay)
Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”, Buenos Aires (Argentina)
Museo Mitre, MM, de Buenos Aires (Argentina)
Folia Histórica del Nordeste, FHN, Resistencia, Chaco (Argentina)
CEDODAL, Buenos Aires (Argentina)
Museo Provincial Histórico “Dr. Julio Marc”, Rosario (Argentina)
Museos de Brasil: São Miguel; Museo Julio Castilhos de Porto Alegre; Universidad de São Leopoldo, Rio Grande do Sul; Museo Vicente Palotti, Santa María; Biblioteca Municipal de São Borja; Museo João Pedro Nunes, São Gabriel
Museos de Arte Jesuítico de Paraguay: Santa María de Fe, San Ignacio Guazú, Santa Rosa, Santiago, Iglesia y ruinas de Jesús, Capilla y ruinas de Trinidad, Santos Cosme y Damián
Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín, Asunción (Paraguay)
Museo del Tesoro la Catedral de Asunción “Monseñor Agustín Blujaki” (Paraguay)
Museo de la Casa de la independencia, Asunción (Paraguay)
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, Buenos Aires (Argentina)
Museo de Arte Precolombino e Indígena, MAPI, Montevideo (Uruguay)
Colección: Manuel A. Duarte Pallarés - Pilar Burró de Duarte (Paraguay)
Colección: Fundación Ymaguaré (Paraguay)
Iglesia y Convento de la Merced, Buenos Aires (Argentina)
Complejo Museográfico “Enrique Udaondo”, Luján (Argentina)
Museo de Ciencias Naturales, La Plata (Argentina)
Fundación Ricardo Migliorisi, Asunción (Paraguay)

Agradecimientos personales

Al Profesor Héctor H. Schenone por su labor científica y docente en el Instituto Payró, en las cátedras de Arte barroco, Arte Hispanoamericano I y por su apoyo a los estudios misioneros.

Al Dr. Adolfo L. Ribera, (1920-1990) y al Padre Guillermo Furlong (1889-1974), cuyos aportes y presencias perviven en las páginas de este libro.

Al Arq. Carlos Luis Onetto (1909-2005) por brindarme sus relatos y la documentación de todas sus empresas de restauración del patrimonio jesuítico, en especial de San Ignacio Miní. Las innumerables horas compartidas en la última década de su vida me han dejado una valiosa herencia y también una responsabilidad a la que hubiera sido imposible sustraerme.

A Mons. Agustín Blujaki por su especial colaboración en mis investigaciones en el Museo Juan Sinforiano Bogarín y en el Museo del Tesoro de la Catedral de Asunción que lleva su nombre. Su muerte, la de Branka Susnik y la de Estanislada Sustersic significan ausencias que sólo un luminoso recuerdo logra atemperar.

Al Mons. Mario Melanio Medina, por la defensa del patrimonio guaraní-jesuítico de San Ignacio Guazú, amenazado por erróneas restauraciones y por haber detenido esas intervenciones en su Diócesis de Misiones, Paraguay. Además debo agradecerle su generoso apoyo y autorizaciones para la publicación de las imágenes de los museos de su Diócesis. A Norma Barbacci por su decidido apoyo en aquella campaña para la protección de las imágenes de los repintados de inexpertos restauradores. En esa larga y difícil empresa colaboraron también: el Sr. Nicolás Darío Latourrette Bo, el Arq. Ramón Gutiérrez, el Padre Aldo Trento, Luis Verón y Ramón Aranda. Sin el desinteresado apoyo de todos ellos este libro sería sólo un *requiem* para las esculturas misioneras despojadas de su autenticidad.

Al Padre Bartomeu Melià por su multifacética obra de escritor y editor y por sus clases de Etnohistoria en la Maestría de Las Culturas Guaraní Jesuíticas en Oberá, UNAM.

Al Dr. Ernesto Maeder y al Arq. Ramón Gutiérrez quienes hace más de 40 años llevaron a cabo el primer inventario de la imaginería guaraní-jesuítica del Paraguay y cuyos trabajos científicos continúan siendo la base de los estudios misioneros.

Al Dr. Alfredo Poenitz, cuyos hallazgos de imágenes en las Provincias de Misiones y Corrientes fueron tan importantes para mis trabajos como sus aportes antropológicos y la confianza y fe en mí depositada.

Al Profesor Jorge Machón por sus lecciones en el terreno sobre las guerras de Andresito.

A la Profesora Graciela Dragosky por el apoyo al Instituto Payró y a los estudios americanistas en la Facultad de Filosofía y Letras y en el Instituto Paco Urondo, de la UBA.

A Nina Kislo de Kairiyama, cofundadora de la Maestría de Cultura Guaraní Jesuítica, que durante casi una década impartió sus enseñanzas en la Facultad de Artes de Oberá, UNAM.

A los colegas que trabajaron y trabajan en sus tesis doctorales con mi asesoramiento sobre el arte de las Misiones: Dr. Ricardo González, Dra. Cristina Serventi, Lic. Estela Auletta y Dra. Flavia Affanni. Muchos de sus importantes aportes integran las páginas de este libro. A la Dra. Affanni agradezco especialmente sus lecturas y correcciones de los textos y a la Lic. Estela Auletta, secretaria académica del Instituto de Arte Julio Payró, mi agradecimiento por su labor y desvelos por nuestra institución que me permitieron desarrollar las investigaciones para este libro.

Al Padre Ignacio García Mata S. J. por su asesoramiento en los temas referentes a la Compañía de Jesús y a su interés y apoyo a mis investigaciones. A la Dra. Lilia Orduna, a la Prof. Susana Fabrici y al Arq. Carlos Page por la colaboración brindada. A la Prof. Mabel Liébana por sus lecturas, correcciones y sugerencias.

A Osvaldo Salerno a quien debo agradecer su colaboración en las investigaciones y en el reconocimiento de diversas imágenes y el aporte de numerosas fotografías de las colecciones y museos del Paraguay, que han permitido aclarar y reforzar las tesis del libro. Especialmente le agradezco sus hallazgos y fotografías en la colección Manuel A. Duarte Pallarés - Pilar Burró de Duarte. También le agradezco al Arq. Ramón Duarte Burró, la autorización para la publicación de dichas fotografías y las de los museos de su dirección: Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín y el Museo del Tesoro de la Catedral de Asunción "Monseñor Agustín Blujaki".

Además mi agradecimiento especial a la Comisión Nacional para los Bienes Culturales de la Iglesia (C.E.P.), a su Presidente Sr. Arzobispo de Asunción, Monseñor Pastor Cuquejo, por el apoyo que significa su autorización para los estudios y difusión de las imágenes de los acervos de Arte Sacro de su dirección.

También mi agradecimiento al Dr. Oscar Facundo Ynsfrán, presidente de la Fundación Ymaguaré por su autorización a la publicación de las fotografías de dicha colección.

A Gianni Baldotto y al Dr. René Krüger: por la admiración compartida de las artes y la cultura jesuítica-guaraní, su difusión y promoción y por la generosa amistad brindada.

A mi hija Gizela, que con la pesada filmadora al hombro fue compañera de mis viajes y participó en mis investigaciones con sus videos, sus valiosas ideas, lecturas y correcciones de los textos.

A Juan Pablo Bertagni por su tarea de interpretar mis manuscritos y animar con su creatividad las escenas y las imágenes de las misiones en la versión digital, y por las valiosas correcciones en las últimas versiones del libro.

Con Miguel Frías alentamos el proyecto de una exposición de arte misionero itinerante. Este libro sería la base intelectual y científica para los organizadores y los visitantes.

Estos agradecimientos serían incompletos sin la mención de la Lic. Isidora Gaona por su asesoramiento en la cultura y lengua guaraní, por su ojo certero en el reconocimiento de los estilos de las imágenes, pero sobre todo por las ideas y el fervor compartido sin cuyo apoyo este libro nunca se hubiera escrito.

De lo mucho recibido de los nombrados y de los que no he podido nombrar, lo más valioso fue, sin duda, su amistad. Esta investigación es un modo de corresponder a todos por ese admirable don.